JUNTA DE ICONOGRAFIA NACIONAL

LAS VIEJAS SERIES ICÓNICAS DE LOS REYES DE ESPAÑA

POR

D. ELIAS TORMO

MIEMBRO DE LA JUNTA

MADRID
1917

LAS VIEJAS SERIES ICÓNICAS DE LOS REYES DE ESPAÑA

JUNTA DE ICONOGRAFÍA NACIONAL

LAS VIEJAS SERIES ICÓNICAS DE LOS REYES DE ESPAÑA

POR

D. ELÍAS TORMO
MIEMBRO DE LA JUNTA

MADRID, MCMXVI
BLASS Y CÍA. - IMPRENTA - SAN MATEO, 1

DISCURSO PRELIMINAR,

de los orígenes religiosos y de derecho público del retrato y especialmente de las series de los retratos.

Para la Junta de Iconografía Nacional el retrato tiene un interés puramente histórico, basado en la verdad de una fisonomía personal, si alcanza a probarse la autenticidad. Para todos en general tiene o puede tener el retrato un interés artístico. En su primer instante el retrato ha podido ser y suele ser hijo del amor, o de la admiración, o de la majestad o dignidad del personaje retratado, a veces del capricho del artista, de un atractivo de particular estudio que para él tuviera el modelo, quizás por feo, por raro, o solamente por significativo. Sobre retratos pensamos que se pueden hacer estudios hondos de psicología histórica, y acaso estudios graves de etnografía, al menos (en los unos y en los otros) cuando se trate de obras fidedignas de artistas ni idealistas ni lisonjeros, de pintores (o escultores) escrupulosamente realistas, tan implacables intérpretes de la realidad como lo pueda ser, automáticamente, la cámara fotográfica.

Pero de todas maneras nuestra idea moderna del retrato (que ha de ser verdad fisonómica) anda tan lejos de pensar en él nada de religioso (salvo los retratos auténticos de algunos santos), que parecerá seguramente extraño a mis lectores el título de este prólogo, de este «Discurso preliminar» tan fuera de moda en los modernos trabajos monográficos de investigación histórica.

Dejemos el retrato egipcio, relacionado con las ideas religiosas de la vida de ultratumba; digamos que se hacía en escultura o pintura (de grandísima verdad realista los más antiguos), no para verse y para recordar por él al per-

sonaje retratado, sino para encerrarse en lo más oscuro y oculto de las escondidísimas cámaras sepulcrales, solamente esculpido o pintado para que dentro de la materialidad del retrato hallara la parte más sutil del personaje muerto, un reposo y nueva extraña vida; y fijándonos en cosa tan apartada, al parecer, de lo divino, ultramundano y religioso, como son los retratos escultóricos de filósofos, de sabios, de escritores, de oradores, de tiranos famosos de la antigüedad clásica (bustos o estatuas), tiene que reconocer la moderna Ciencia del Arte que tales imágenes las creó el artista por razones estéticas, por razones históricas, por razones políticas, pero solamente y exclusivamente justificadas en un principio por una razón religiosa, y que esos bustos y estatuas en puridad eran en un principio ídolos, y que hay que dejar pasar toda la antigüedad y casi toda la Edad Media para poder hallar un retrato que no tenga carácter, excusa o justificación religiosa—o religioso, o funeral, o adoratorio—, aun en los mismos últimos siglos que preceden al Renacimiento.

De las *series* de retratos y del origen cristiano de las mismas hablaremos muy luego. Digamos algo del origen del retrato esencialmente *idólico* o idolátrico de la antigüedad clásica.

Y no se piense que hablo sólo del retrato de los monarcas griego-orientales, sucesores del héroe de Macedonia, conquistador para la Grecia del Oriente, del Asia que contrainfluyó y que reconquistó por su parte el importado helenismo, infiltrando en él el espíritu de la sagrada tiranía despótica de los viejos Imperios orientales; ni se piense que hablo después de los retratos de los divinizados Emperadores romanos, establecido en todo el orbe romano el culto de la majestad imperial en los templos y por los sevires augustales...

Hablo de un Menandro, autor cómico, o de un Sófocles, trágico, o de un Demóstenes, orador..., en fin, de tantos altos personajes de la vida de cultura de Grecia, eterna maestra del mundo. Y todavía es verdad que sólo en concepto de fundadores de una especial religiosa cofradía, de un *Tiaso*, podían tener los cada vez entonces más prodigados honores de la estatua pública. Precisamente para comprender bien la enemiga general a la Escultura de muchos de los Padres de la Iglesia, y en general la extremadísima prudencia de la primitiva Iglesia en aceptarla (cuando tan francamente y tan abiertamente aceptó la decoración pictórica de sus templos), necesita el historiador del Arte llegar a explicar cómo hasta los retratos de sabios o filósofos, y los mismos de hombres deportistas, vencedores gloriosos en los juegos olímpicos o ístmicos (las estatuas epinicias o triunfales, en los bosques sagrados), tenían una nota evidente

de divinización pagana que gradualmente se acentúa en los retratos escultóricos de los Emperadores. Para éstos, la apoteosis o divinización era de las magnas y calificadísimas, y a ellos, ya no estatuas ante las cuales elevar el sacrificio, sino templos se consagraban, tenidos, no por *Tiasos* o cofradías de *legos*, sino por cuerpos sacerdotales tan distinguidos como lo fueron los *augustales*.

«Sófocles, sacerdote del héroe asclepiada Halcón (dice Gilbert Murray), había construído un templo al revelador «Menutes», identificado con Hércules; pero el motivo real de su propio culto se hace evidente cuando hallamos que había fundado su «Tiaso de las Musas», especie de sociedad teatral para los artistas de Dioniso, del Baco de las fiestas teatrales. Así se convirtió, técnicamente, en un «héroe fundador», como Platón y Epicuro, e indudablemente era honrado con incienso y una oda el día de su cumpleaños.»

Como el teatro, la estatuaria antigua nace de la religión, y nunca sale del todo de la religión pública. Y *(mutatis mutandis*, añadiremos), como el teatro, las artes pictóricas y escultóricas de la Edad Media, en la religión nacen, viven y en ella se transforman, y en ella y según ella preparan la evolución que las lleva, al fin, afuera de ella.

Vamos a hablar de las series de retratos, propio tema (en general) de nuestro particular estudio concreto.

Los precedentes paganos de las series de retratos no tienen bastante trascendencia para nosotros, por razón del dicho carácter de apoteosis o divinización (personal o directa e indirecta o idolátrica) que caracterizó ya a las monarquías, principalmente las asiáticas de los sucesores de Alejandro Magno, y sobre todo a los sucesores de Augusto en el solio romano. Si tantas estatuas y tantos bustos conocemos de Emperadores o Reyes, ello obedeció al culto que se les tributaba ya en vida y después de muertos por los *sevires augustales* y en todas las ciudades del Imperio. Dícese (y es muy natural que ocurriera) que las estatuas (unas togadas o de traje civil, otras heroicas o aquíleas, de traje militar, otras a veces con ínfulas y mantos sacerdotales) tenían postiza la cabeza, y que cuando ascendía al trono un nuevo Emperador romano o llevaba al tálamo a una nueva Emperatriz, se hacían vertiginosa y afanosamente en Roma infinitas cabezas nuevas de la nueva fisonomía endiosada, para que, llevadas a todos los rincones del vasto mundo sometido a la dominación y al culto de los

divos augustos, se sustituyeran sobre estatuas viejas las nuevas efigies. Ello ocurriría con una mayor rapidez y un afán mayor, cuantas veces era una asonada popular triunfante, un regicidio perpetrado, un pronunciamiento militar la causa del cambio de los imperantes.

Esos precedentes de la divinización monárquica (los mismos, al fin y al cabo, que explican la efigie regia en las monedas) los medio olvidaba el Renacimiento, cuando con tanta frecuencia se coleccionaban bustos de Emperadores y cuando para multiplicar tales series falsificábanse bustos de Emperadores antiguos por los escultores adocenados del siglo XVI. Nuestro Rey del Renacimiento (que quien lo es, de Renacimiento tardío, es Felipe II) logró tener, y en parte conservamos todavía, alguna que otra serie de semejantes bustos de Emperadores romanos. En Felipe II, tan cristiano, ¿quién se atreverá a pensar en otra cosa que en *dilettantismo?* Bien olvidado andaba entonces el carácter de verdaderos *ídolos* que un tiempo tuvieron las cabezas de los Emperadores; era la curiosidad histórica, el afán arqueológico y el amor a las artes los que llevaron a Felipe II a agradecer, y a Papas (como San Pío V) y cardenales (como el de Montepulciano) a ofrecerle, bustos de los Emperadores (1). De la misma manera que Césares en mármol, se le ofrecieron después pinturas retratos de Pontífices (2).

Igualmente se olvidaba todo carácter idolátrico y de divinización augustal, claro está, cuando en la Edad Media, precisamente en los países clásicos, en Italia, se formaban, como se formaron, series de Papas y series de prelados, y en alguna ocasión series de abades. Ejemplos nos pueden ofrecer la serie de Pontífices romanos, mosaico, de las naves de la basílica romana (una de las cuatro mayores) de San Pablo fuera muros, y la serie de metropolitanos de Rávena, puesta también de mosaico, también en medallones y también formando friso, en las naves de San Apolinar *in classe*, allá en el puerto, hoy cegado, de la capital del Exarcado de Italia, bajo la dominación bizantina. Esta obra es del si-

---

(1) El regalo del cardenal de Montepulciano, Giovanni Riccio, nuncio de S. S. Paulo III, fué al parecer en 1539, cuando era Felipe II Príncipe de las Españas todavía, un muchacho en estudios (Madrazo: *Viaje Artístico*, p. 69), consistente en un magnífico presente de doce bustos de Emperadores romanos. Equivocadamente se ha cambiado la fecha, llevándola a 1561 (Maura Gamazo: *Carlos II y su Corte*, I, pág. 460 apéndice), que debe de corresponder al año de la colocación de tales bustos en el pequeño jardín de «Emperadores», bajo la torre dorada del alcázar de Madrid. En los años 1566 a 1572 repitióse un obsequio semejante de bustos de Césares por San Pío V al mismo Felipe II (Madrazo, lugar citado).

El duque de Alcalá en su casa de Pilatos, de Sevilla, logró también una serie en bustos de veinticuatro Emperadores romanos, en parte por donativos papales.

(2) Las colocó en la celda baxa del prior en el Escorial, formando un friso. V. P. Sigüenza: *Historia de la Orden de San Jerónimo*, II, pág. 557 de la edición moderna.

glo VI (abandonado el templo en el IX), pero los mosaicos subsistentes son del siglo VII; la serie papal de Roma pudo ser del siglo V, según la inscripción que atribuye toda la decoración en mosaico al Papa León el Grande, pero en las partes subsistentes después del gran incendio del siglo XIX se nota mucha obra del siglo IX. Tenemos, muchos siglos después, noticia de la serie de abades de la famosa abadía de Cluny, cabeza de todas las unificadas benedictinas de Europa, pintados los retratos en los muros del refectorio del famoso cenobio en sus tiempos más gloriosos, a fines del siglo XI, mas probablemente en el siglo XII. Fueron en realidad frecuentes en la alta Edad Media la series de retratos en las catedrales, pero quedan rarísimos ejemplos.

En realidad, la *serie icónica* que no conoció como tal la antigüedad pagana, nace en la época cristiana por razones enteramente opuestas a aquellas ideas de la divinización personal a qué obedecieron los retratos imperiales del paganismo. La *serie* es precisamente lo contrario del *individuo aislado*, y por esa oposición es de notar cómo mientras el paganismo conoce el retrato aislado por razones siempre religiosas, el cristianismo creando la *serie icónica* lleva a la vida pública la idea de la *genealogía* que solamente conoció la Roma pagana (salvo en la serie de las vestales) en la vida y el culto privado, en el culto de los *manes*.

La pureza del dogma, la autoridad episcopal misma se basa en la sucesión de los apóstoles por los obispos. En tanto son obispos en cuanto son sucesores de los apóstoles, y por ser tales obispos son los defensores de la pureza de la Fe cristiana. Es una cadena de anillos, nunca rota, la que se establece entre los apóstoles y las generaciones espirituales de sus sucesores: cada anillo de esa cadena se cierra por un acto del sacramento del orden sacerdotal, con la consagración episcopal. Los apóstoles consagraron válidamente y eficazmente a sus inmediatos sucesores por la imposición de manos, descendiendo el Espíritu Santo sobre los consagrados. Estos a la vez consagraron a otros: válida y eficazmente tan sólo en el caso en que ellos, los consagrantes, hubieran sido consagrados previamente por quienes tuvieron legítimamente carácter episcopal. El dogma católico negará validez a una consagración si no está retrospectivamente enlazada, sin solución de continuidad ninguna, con los primeros consagrantes, los apóstoles. La genealogía espiritual es cual la física, en la que no hay

nieto sin padre, sin abuelo, ni hay biznieto sin padre, abuelo y bisabuelo, y así sucesivamente, pues el hombre siempre de hombre ha nacido; asimismo el obispo ha nacido a la gracia especial de su dignidad de otro obispo, y éste de otro, y así retrosucesivamente de consagrados en consagrantes hasta el Adán de esta mística genealogía que es uno de los apóstoles llamados al episcopado por el mismo Jesucristo. Esta es la genealogía cristiana, dogmática, más bien que disciplinar (siéndolo también), y la que explica la importancia ideal de la *serie* a través de las consagraciones sucesivas.

Pero tiene también carácter disciplinar la otra *serie*, más fácil de imaginar: la establecida entre los sucesores en una misma sede, es decir, la establecida, no por el lazo paternal y filial de las consagraciones episcopales (es relativamente raro el caso de un consagrante precisamente antecesor del consagrado), sino por el lazo de la unión mística del prelado con su diócesis, a la que se debe enteramente y a la que debe amar el obispo como Cristo amó a su Iglesia. No puede la de una ciudad tener legítimamente sino un prelado; si se disputara el caso de dos, uno ha de ser precisamente tenido como intruso, el otro precisamente como legítimo. Y este sólo, en cuanto a la autoridad, es el sucesor, el único sucesor de los apóstoles en aquel territorio. Aquí la genealogía no se establece por la consagración (que suele recibirse de prelados vecinos), sino por la legítima sucesión en la sede. Esta, la sede desposada, como si fuera un caso de los que llaman de *matriarcado* (hablando de las familias de los pueblos bárbaros) los sociólogos modernos, permanece como causa de la sucesión de sus prelados en la herencia legítima y sagrada de la autoridad apostólica.

En todo caso la *serie*, la cadena de la sagrada legitimidad, tiene una importancia superior a la del miembro aislado de la serie, a la del eslabón de la cadena: el obispo vivo en tanto es tal obispo, legítimo sucesor de los apóstoles, en cuanto está desposado con una sede episcopal y en tanto en que para ella es consagrado por obispo a su vez legítimo y sagrado sucesor de los apóstoles. La genealogía es lo que justifica, lo que consagra, lo que autoriza, lo que legitima y lo que dignifica.

Pero en Roma todas estas razones, toda esa importancia y sagrada trascendencia de la genealogía episcopal como legitimidad apostólica, se acrecentaban en los siglos medios (y siempre) por la circunstancia de ser el obispo de Roma (y precisamente por ser obispo de Roma) el sucesor de Pedro, del primado universal. Por ser el sucesor de la silla de Pedro en Roma, es la piedra de toque en la pureza de la Fe, pues toda la cristiandad (aun las Iglesias orienta-

les, antes del cisma) tenían por dogma la indefectibilidad de la sede o cátedra episcopal de Roma, y andar (o no andar) en comunión (en unidad de credo) con el obispo de Roma era poderse tener por ortodoxo (o por el contrario por heterodoxo). De ahí la importancia universal, mundial (es decir, *católica)*, que tenía la sagrada genealogía de la silla romana; de ahí el que la más pequeña duda en la legitimidad episcopal del obispo de Roma era una duda que trascendía de Roma al mundo, de la urbe al orbe cristiano, y que el cisma romano, la pendencia más concreta sobre la legitimidad de una elección o consagración del obispo de Roma, era y había de ser tenido como cisma universal o mundial.

A esa clase de razones no precisa añadir el hecho de que en Roma sus obispos, los Papas, dieran tanta parte a la lista de los mártires (desde luego los más de los 33 que precedieron a la paz de la Iglesia, siendo santos por ello todos o casi todos los Papas de los cinco o los seis primeros siglos de la era), para que se vea a toda luz la excepcional importancia de la sagrada genealogía pontifical romana, y cómo había de ser natural que bien pronto se pensara en traducirla visiblemente en una *serie icónica* de retratos de los Pontífices (santos mártires o confesores o no canonizados santos), despreocupándose probablemente de todo parecido personal e histórico en las fisonomías pintadas, y preocupándose, en cambio, de la serie en sí misma, como traducción visible de la genealogía mística pero encadenadísima (integridad, sin solución de continuidad), de los sucesores de Pedro. Una falta en la serie habría de ser la ruina de toda la subsiguiente legitimidad.

El espíritu que animó a los que tales pinturas de serie icónica mandaron hacer es el mismo que evidencian los historiadores de la Iglesia, para quienes es de rigor determinar quién fué Papa y quién antipapa, con terminante discriminación entre la serie legítima y los casos de usurpación y las pequeñas series ilegítimas. El rigor de la numeración de los Juanes, los Benedictos, los Gregorios o los Leones, no admitiendo los historiadores eclesiásticos a ningún antipapa a consumir un número ordinal, obedece a la misma consideración capital (en el fondo esencialmente dogmática) a que obedecía el arte pictórico de las series icónicas: al principio esencial de la sacra genealogía episcopal, apostólica en la cabecera de las series.

No de otra manera es verdad que ocurría (recordémoslo ahora de nuevo) en los retratos de bulto de los antepasados, de los padres y los abuelos de la genealogía familiar, en la familia romana de la antigüedad, en el culto doméstico

de los dioses *manes* (1). El precedente de la vida privada, del culto privado, lo tuvo a la vista el Pontificado romano. Lo aceptó, lo extendió y lo hizo universal y lo trasladó del Derecho privado de la *gens* patricia al Derecho público de la Iglesia. Había sido práctica del menos condenable de los usos paganos: el que daba forma de culto a la piedad filial en las familias patricias, con la procesión funeral de los penates, estatuillas que representaban a las generaciones del padre, abuelo, bisabuelo, tatarabuelo, etc., del pater familias recién fallecido: la genealogía familiar. Al proclamar el cristianismo artística y visiblemente la genealogía episcopal, véase todavía cómo se evitó cuidadosamente la estatua (el ídolo antiguo) y se encomendaron las series icónicas a la pintura o al mosaico, donde falta toda excusa idolátrica. La serie escultórica de Papas o de prelados ya es relativamente moderna, de la baja Edad Media. De 1400 es la serie de cabezas de Papas, a guisa de consolas, modeladas en *terra-cotta* bajo la cornisa al interior de la catedral de Pisa (2).

Este espíritu de la serie, de lo genealógico, de lo sucesorio como más importante que lo individual, es, lo repetimos ahora, lo contrario de la estatua divinizada del Emperador, sólo personalmente en apoteosis, precisamente con sus distintivos personales, fisonómicos. Ponemos, pues, frente por frente, la *serie icónica*, precisamente pintada y cosa esencialmente genealógica (la sagrada filiación de las sucesivas generaciones), y la estatua del *divo* Augusto de tanda, precisamente imagen de bulto, precisamente un ídolo, y cosa esencialmente personal, pues los súbditos olvidan al *divo* pasado (salvo al cabeza de la serie, a Augusto) por el nuevo *divo* imperante, ya que la serie imperial es, como dijimos, cosa del Renacimiento, erudita y tardíamente póstuma, respecto de los Emperadores representados en ella.

---

(1) Traduzco de un Manual acreditado cualquiera, el de W. Kopp, describiendo las piezas de la casa romana: «Las *alae* eran dos pórticos laterales del *atrium*, adornados con los retratos de los antepasados *(imagines majorum; cerae; expressi cera vultus)*. Este derecho de colocar en el atrio las imágenes de los abuelos *(jus imaginum)* que hubieran obtenido dignidades curules, que al menos hubieran alcanzado a ser ediles, tan solamente se atribuía a la nobleza, y se conservaba del precedente de familias patricias antiquísimas. Las imágenes de los agnados, cognados y afines y aun de las abuelas, en máscaras de cera pintadas, tomadas sobre la cabeza del cadáver, o en retratos de cuerpo entero, se conservaban ordinariamente encerradas en los armarios *(armaria)* de las *alae*. Debajo de cada retrato, adornados con coronas, se inscribían los nombres, las dignidades y los méritos *(tituli; indices)* del difunto, y se disponían debajo los unos de los otros, según los tiempos y las generaciones, enlazándoles con ramajes pintados, formando el árbol genealógico *(stemma)*. En las fiestas de la ciudad o de la familia se abrían los armarios para renovarles las coronas, y parecía entonces que las imágenes de los antepasados, escrutadoras de la vida de sus nietos, con ellos se alegrasen, o que les amonestasen y les exhortasen. Era lo más singular el uso que de tales retratos se hacía en las ceremonias fúnebres; en ellas los antepasados eran representados por hombres que se les asemejasen en su porte, llevando la cara cubierta con la respectiva máscara y con las insignias propias: la toga orlada de púrpura para el que fué cónsul, la purpúrea para el censor, la recamada de oro para el triunfador, etc. Precedían al cadáver y se sentaban en sillas curules para escuchar los elogios funerales».

(2) De fecha incierta (por el siglo XII o XIII) es la serie de Papas en mosaico de la iglesia románica de San Pedro *in Grado*, camino del mar, cerca de la misma Pisa.

En la Edad Media, fuera de la Iglesia, el precedente imperial romano, nunca olvidado en el Derecho público, ya no tuvo nunca carácter religioso. El germanismo y la creación suya, la realeza, mantiene sus raíces en las costumbres familiares, más o menos patriarcales, de *gens* o de tribu. Aun el nuevo imperio sacro romano medieval, imperio de los francos o de los alemanes, olvida toda sombra de divinización personal para aceptar el óleo santo de las consagraciones episcopales. El Emperador después de elegido ha de ser canónica y eclesiásticamente consagrado, vistiendo estolas y otras vestiduras de sacerdote, no de un dios.

Y si eso ocurre con la electiva dignidad imperial, recuerdo medieval el más vivo de la antigüedad clásica, en lo típico del medio evo, que no es el Emperador sino el Rey, apenas halla su definitivo asiento la nueva civilización cristiano-germánica, cuando ya se extrema el carácter esencialmente hereditario y genealógico de las estirpes reales.

Aun predominando el carácter militar (y por tanto las dotes personales), los bárbaros conquistadores ya traían a las provincias del Imperio romano el principio familiar y hereditario de la realeza: así en la familia Balta y en la Amala entre los visigodos y los ostrogodos. Desquiciado de hecho el privilegio, al extinguirse algunas de esas familias, pronto reacciona el principio hereditario y se extrema y se sistematiza y se hace exclusivo el derecho del mayorazgo y de la rama del mayorazgo al consolidarse por doquiera el feudalismo. Si nos olvidamos de la lejana Polonia (de otra raza que la germánica) y de la dignidad imperial, y de los dogos o duques municipales de alguna ciudad itálica (Venecia o Génova), toda la cristiandad después del año mil ha definido en sentido familiar, genealógico, hereditario amayorazgado, de Derecho privado, en suma, todo el Derecho público europeo del Estado. La única diferencia será la posibilidad más o menos lejana o la imposibilidad absoluta de que por hembras se transmita derecho a la realeza o al feudo, y aun esa diferencia entre las costumbres del país sálico (negación terminante del derecho de la mujer), la costumbre de países alemanes (la mujer a falta de parientes relativamente próximos) o la costumbre de España e Inglaterra (la mujer a falta de hermanos), entraña un problema de familia, pues la diferencia del Derecho público traduce una diferencia del Derecho privado y una distinta manera de ver la familia, o puramente agnaticia o hipotéticamente cognaticia: esto último para casos extremos

y ante el peligro de extinción de la verdadera y varonil estirpe, es decir, para aquellos casos de acabamiento de una familia a que proveía la adopción en los viejos usos del patriciado romano.

El principio hereditario de la realeza de la Edad Media, desde el año mil, ha sido tan fuerte, como que subsiste hoy en toda Europa, con excepción de las repúblicas francesa y portuguesa, que aún lo ven mantenido enfrente de ellas por los partidos monárquicos, y en la república federal de Suiza, único país en el que no se le ve arraigado. La predicación igualitaria del liberalismo desde el siglo XVIII y los avances del ideal republicano desde entonces, todavía no han hecho mella definitiva en lo que siendo tradicionalmente un prejuicio europeo, por otra suerte de razones (de política experimental) se mantiene y se eterniza. Conste, sin embargo, que tales razones de política experimental no serían bastantes para llevar a América eso, el principio genealógico de la realeza, con parecer que Europa y América son partes de una misma civilización, de una misma cultura, y constituídas por pueblos de las mismas razas predominantes.

Mas todavía se debe reconocer que el principio genealógico era más vivo en la Edad Media y aun en el Renacimiento: cuando Carlos V, vencedor en Pavía, imponía las paces a Francisco I, de tal modo lo hereditario se imponía a todos, que nuestro monarca no podía pensar en permutas de sus hereditarios pero aislados, aisladísimos, ducados y condado de la Borgoña, Franco-Condado y Charolais, con otras equivalentes provincias inmediatas a su Cataluña o a sus Países Bajos. Aun violentamente y conculcando con las armas el Derecho hereditario, se respiraba su espíritu y se respetaba su autoridad.

Y cuando magnas razones de política nacional o razones ambiciosas menos graves justifican una conquista, en menosprecio del derecho hereditario, se ha de inventar una bonita excusa: la bula pontificia, por ejemplo, para que Fernando V se pueda llamar Rey de Navarra, o el derecho de reversión imperial de un feudo vacante (por extinción de la estirpe), para que Felipe II reciba de su padre el ducado de Milán. Sólo con las doctrinas del «equilibrio europeo» de los siglos XVII al XX llega a hacerse cínico el desenfadado cambio de territorios y soberanías por consecuencia del triunfo militar sancionado por la diplomacia.

Todas estas ideas, toda esta pesada digresión, determinan el valor ideal que en la Edad Media y en el Renacimiento había de tener, como todo problema de legitimidad dinástica, la forma visible del abolengo secular de la dinastía que era (a haber posibilidad para ello) la serie pictórica de la misma.

Cuando una familia de nuestra grandeza, hace pocos años, adquirida por ella una serie de retratos históricos pero anónimos, decidió, poniéndoles caprichosamente los letreros de las generaciones pretéritas de su propia estirpe, reconstituir o simular (mejor dicho) una galería histórica de la casa (1), el extraño acuerdo no había de parecer ridículo, tanto como ejemplo extemporáneo de una idea que tenía su vitalidad social y su valor ideal en los siglos pasados, cuando lo genealógico era la esencia del Derecho público, y cuando las series icónicas tenían (lo mismo en las series regias de los alcázares que en las series prelaciales y pontificias de las catedrales) significación sucesoria, de estirpe, de genealogía, y no la significación meramente histórica y de realidad fisonómica que tienen ahora para todos nosotros. Era la *serie icónica* una legitimidad palpable y visible, no nada individualizado en demasía, pero tampoco una fría alegoría o un inexplicado símbolo: eran la realidad y la Historia fundidas y a la vista: la «biblia» histórica de todos, el catecismo del Derecho público o del Derecho eclesiástico.

Por eso se rehacían, y aun en tiempos próximos a nosotros se han rehecho y se rehacen hoy mismo, las series icónicas, haya o no haya medio de reconocer la fisonomía de los antepasados de la estirpe o de la genealogía espiritual. Se inventan cabezas, y se inventan por algo que no era capricho y que cada vez, sin embargo, nos parece más que es capricho. En 1914 ha podido todavía publicarse en España el libro histórico (discretísimo) más escrupulosamente y más profusamente iconográfico que se conoce (2), y en el cual, a la cabeza de tantos centenares de retratos de fisonomía verídica, se pusieron, por extraño, ridículo resabio del ideal *social* o *genealógico* de otras edades, una serie de cabezas inventadas, adivinatorias del tipo y carácter, con todos los Reyes visigodos, asturianos, leoneses y castellanos, hasta Doña Urraca y Alfonso el Emperador su hijo, primeros de los que tenemos alguna escultura para saber cuál podría ser su fisonomía.

Para la Junta de Iconografía Nacional el valor de una cabeza ideal es nulo; mas a pesar de esto, respecto de las series, y sobre todo de las series más antiguas, todavía importa algo examinarlas, señalarles fecha, investigar su valor de conjunto, para en determinados casos tener desembarazado el camino cuando se pretenda aquilatar los orígenes inciertos de determinados retratos. Pues con

---

(1) V. *Exposición nacional de Retratos*, Madrid, 1902, nota al número 1.345 y siguientes.

(2) Salcedo y M. Angel, *Historia de España* e *Historia Gráfica*, Madrid, Calleja, 1914.—V. las notas a la página 137.

ser las tales series mentirosas en la mayor parte de sus piezas, en algunas (las referentes a los personajes más recientes, respecto de un pintor o escultor) hay que conceder algún valor a su testimonio gráfico, basado en trato personal, en referencias de coetáneos y quizás muchas veces en elementos gráficos después perdidos u olvidados; por ejemplo: miniaturas que ya no subsisten, o ya no se logran identificar.

Este interés, real o hipotético en pocos casos, sólo se acrecienta en cuanto a la totalidad por las razones de Derecho público que dejamos expuestas, a las que obedecía (y no a un afán de dejar testimonios históricos fehacientes) el encargo del conjunto o conjunto de obras que en este modesto trabajo vamos a examinar y en parte a reproducir en fotograbados, seleccionados éstos según su valor histórico-artístico.

CAPITULO I

Las series medievales de retratos de reyes de Castilla: la de Segovia.

Pelayo y Favila.

No agotaremos, ni mucho menos, la información, ni el autor de este trabajo pensó siquiera en un principio en alargar el estudio a las series todas de retratos de reyes de España, por haberse elaborado por incidencia lo más de él (las series madrileñas encargadas por los Austrias), cuando estudiaba la parte de un solo pintor (Antonio de Pereda)—de un artista de que estaba redactando una monografía—, en dichas series del Buen Retiro y el viejo Alcázar de Madrid.

La más interesante de las series de reyes de Castilla (Asturias-León-Castilla) fué la de escultura policromada, en una de las salas del Alcázar de Segovia.

Este sufrió en 1258 (el 26 de Agosto) una ruina por trágico hundimiento (1). Y en las obras subsiguientes se dice por los historiadores que Don Alfonso el Sabio mandó adornar la pieza principal (o una de las principales) con los retratos escultóricos de sus predecesores en el Solio, llamándose por consecuencia «Salón de los Reyes» a la pieza que tras de algunas vicisitudes subsiste toda-

(1) Dice el cronicón de Cardeña: «Era de MCCXCVI años fundiose el palacio de Segovia con el rey Don Alfonso e con muchos de sus ricos homes e con obispos e murio hi... e Maestre Martin de Talavera dean de Burgos, fueron heridos otros muchos obispos e ricos omes e finco el rey sano e esto foe el dia de San Vitores a ora de yantar cinco dias por andar del mes de agosto».

Alfonso I y Ormesinda.

Fruela I y Aurelio.

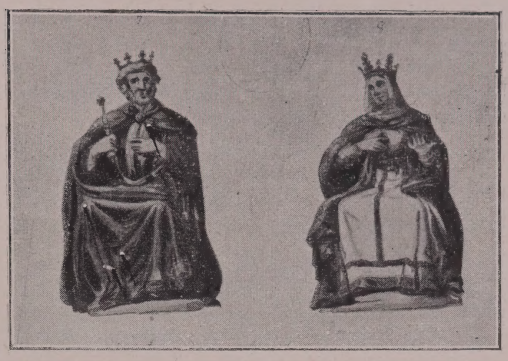
vía y con el propio nombre, pero desgraciadamente perdidos los reyes y casi toda la decoración en el lastimoso incendio que estalló en el Alcázar, haciendo polvo las más de sus notabilísimas decoraciones, el 6 de Marzo de 1862.

Los documentos literarios nos vienen diciendo que Alfonso el Sabio encargó 34 estatuas de las 52 de reyes, mas 4 de condes, que llegó a tener la Sala de Reyes antes del incendio. Las restantes se dice que las añadieron Enrique IV primero y Felipe II después, diez el uno y diez el otro, completándose sucesivamente las series de reyes con las nuevas generaciones de ellos.

El muy erudito D. José Losáñez, en su libro *El Alcázar de Segovia* (1), haciendo escrupulosamente el resumen de todas las fuentes históricas impresas, dice en el capítulo III: «Alfonso X profesó tal afecto a Segovia, que hizo celebrar Cortes en este Alcázar en 21 de Julio de 1256, y mandó esculpir y colocar en él las estatuas de los reyes de Oviedo, León y Castilla hasta su padre; las mismas que se hallan en el salón llamado de la Biblioteca». El mismo escritor en el capítulo VIII, hablando de Enrique IV, tan apasionado de Segovia que la apellidaba «su ciudad», añade: «En nuestro Alcázar mandó completar las estatuas de los reyes hasta él mismo». Por último, hablando Losáñez en el capítulo XI del reinado de Felipe II, y después de contar sus desposorios con Ana de Austria (su cuarta esposa), que tuvieron lugar precisamente en el Salón de Reyes, dice, por último: «Este Rey Don Felipe aumentó en nuestro Alcázar las estatuas de la Sala de los Reyes con las de Don Fernando, Doña Isabel, Doña Juana, Don Carlos V y los condes D. Ramón de Borgoña y D. Enrique de Lorena». En la

(1) Segovia, I. de Ondero, 1861. V. también Carlos de Lecea, *El Alcázar de Segovia*. Segovia, I. de Ondero, 1891.

parte descriptiva, al capítulo XIX, solamente dice Losáñez pocas, escribiendo meses antes del incendio: «De esta cámara (la de «las Piñas») se pasa a la «de los Reyes», llamada así por las estatuas de los Monarcas que contiene. En ella se encuentra la escogida y copiosa Biblioteca del Colegio, que consta de once mil volúmenes próximamente de...» (tales y cuales materias).



Silo y Usenda.

Alfonso II y Mauregato.

En cuanto al encargo de Felipe II teníamos mayores noticias, pues sabemos que hizo intervenir doctamente al cronista Esteban de Garibay, quien quedó encargado de redactar las inscripciones; sabemos que las estatuas que se añadieron fueron las de siete reinas propietarias, los dos reyes privativos de León (hijo y nieto de Alfonso el Emperador) después de la primera unión con Castilla, y colocar, naturalmente, a los reyes posteriores a Enrique IV, a Fernando el Católico solo en realidad, pues como veremos se excluyeron todos los Austrias (sin poner ni a Felipe el Hermoso). De la labor escultórica fueron los encargados los entalladores Aragón, Juan de Rivera y Agustín Ruiz (1).

Por gran fortuna, de esa que tan poco frecuente es en tales casos de desgracia, un pintor escenógrafo, D. José Avrial, diez y ocho años antes del incendio del Alcázar, en 1844, con un detalle y una minuciosidad verdaderamente insuperables, había copiado a la acuarela la espléndida decoración gótico-mudéjar, singularísima y de estilo peculiar, de las seis principales estancias, la crujía de honor (balcones al Norte, sobre el valle del Eresma, las huertas y el Parral), del más típico de nuestros alcázares medievales. La casi totalidad de esas deco-

(1) No cita Cean Bermúdez ni a Aragón ni a Agustín Ruiz, y de Ribero (Iuán), que será el mismo Rivera citado, dice que fué escultor y vecino de Segovia, que trabajó el año 1593 una estatua de San Pablo para el conocido y documentado retablo de Villacastín, y que acaso sea el arquitecto homónimo de la ciudad de León.

Bermudo I y Ramiro I.

Ordoño I y Alfonso III.

raciones (yeserías y alfarjes), correspondía (y lo decían las copiadas grandes inscripciones) a los reinados de Juan II y Enrique IV (siglo XV), con algo más moderno (del siglo XVI), ofreciéndonos en algunas piezas los años precisos de las labores y el nombre de algunos artífices, moros, que las trabajaron. En cuanto a la Sala de los Reyes, sólo dió paso el señor Avrial (en cuanto a la decoración) a una parte del techo (del siglo XVI, bien se ve), pero tuvo la singularísima curiosidad de dibujar y de pintar a la acuarela una por una las estatuillas todas, con su mantenida policromía: todos los reyes, reinas y los condes y el Cid, que no fué ni conde, con ser el Cid. Todavía llegó a más el artista señor Avrial: copió minuciosamente las inscripciones. Y como sus acuarelas las juntó y con ellas un texto explicativo muy extenso, formó con todo un libro, en el cual, por cierto, no hay ni nota apostillada siquiera que recuerde el por lo visto posterior incendio de las salas, luctuosa desgracia que es la que da valor excepcional al inédito manuscrito.

No andan inéditas las acuarelas. El Estado adquirió la obra e hizo hacer en malas litografías en colores la reproducción de como una cincuentena de ejemplares (1), que quedaron olvidados en las covachuelas administrativas, sin saberse ni a qué monumento correspondían siquiera. Cuando el que esto escribe fué, por pocos meses, en 1905, comisario general de Bellas Artes y Monumentos, dió con el polvoriento nido, y redactando un corto texto crítico (la crítica arqueológica era lo que faltaba al texto larguísimo y explicativo del señor

(1) Intervino en la compra, siendo director de Instrucción pública, D. Juan Facundo Riaño. V. nota a la pág. 59 del libro citado de D. Carlos Lecea.

Avrial), repartió por las Bibliotecas públicas los ejemplares que se pudieron formar. El original del señor Avrial lo devolvió a la Real Academia de San Fernando.

No fué el señor Avrial el único a reproducir a tiempo (antes del incendio) las estatuas del Alcázar segoviano (1). Dos años después que el dicho pintor escenógrafo, en Agosto de 1846, el conocido pintor, particularmente pintor taurómaco (en esto muy famoso), don Manuel Castellano (1828-1880), a la sazón de diez y ocho años de edad, estuvo en Segovia y formó una colección de 18 hojas en papel blanco, formando un álbum, todo dibujado.

García y Ordoño II.

Fruela II y Alfonso IV.

En cada una de las 16 primeras hojas hay tres Reyes, más Doña Juana y el Cid en la núm. 17, y todas al pie con la correspondiente inscripción copiada. En la misma hoja 17 se dibujó el perfil de una segoviana, que, como pensó el señor Barcia Pabón, sería acaso la mujer que franquearía diariamente la entrada en el Alcázar al pintor. Todas las hojas están fechadas y firmadas del mismo modo: «Segovia, Agosto de 1846.— M. Castellano» (2).

Por tales circunstancias es posible estudiar hoy, como los pequeños fotograbados declaran, la interesante serie de Reyes de Asturias, León y Castilla del Alcázar de Segovia, pasto (todos) del incendio de 1862.

El estudio arqueológico ofrece una grandísima evidencia: la de que no subsistían estatuitas de Reyes del tiempo de Alfonso el Sabio. El estilo *alfonsí* español, y el estilo *Saint Louis* francés, del que todo el arte *dococentista* pro-

---

(1) Hay dibujos de las estatuas del Alcázar de Segovia también en Londres, de que habla Gayangos, según nota del señor Barcia Pabón a la pág. 366 de su *Catálogo de Dibujos* de la Biblioteca Nacional de Madrid.

(2) V. Barcia Pabón: *Catálogo de la colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906, números 3.229 al 3.246. En la hoja 18 está el dibujo «de un grupo escultórico de la «Quinta Angustia», con los Reyes Católicos orantes a uno y otro lado, que es el de la portada de Santa Cruz de Segovia, tan conocido.

Ramiro II y Ordoño III.

Sancho I y Ramiro III.

cede, nos es ahora demasiado conocido para no apreciar en seguida que de él nada quedaba en la «Sala de los Reyes» del Alcázar de Segovia.

Desde luego, con tenerse por los historiadores a dicha sala como la más antigua del Alcázar, las acuarelas del señor Avrial permitían restablecer los fueros de la verdad histórica, a base de los más elementales conocimientos arqueológicos. La pieza, de 17 $^{1}/_{2}$ metros de largo y 11 $^{3}/_{4}$ metros de ancho, con dos pequeñas puertas en cada frente en los lados extremos, es posible que desde tiempo del Rey Sabio conservara su caja, sus paramentos y sus ingresos, relativamente mezquinos. Pero la techumbre parecía desde luego más probable que fuera del tiempo de Felipe II, y desde luego era de arte del siglo XVI, con verdaderos artesones del Renacimiento. Y si Don Alfonso, tan insigne elaborador de historia, dió de adorno al gran salón imágenes de los Reyes sus antepasados, desde Don Pelayo a su padre San Fernando, era de ver que lo que llegó al siglo XIX fué un gran friso formando los casilicios para los Reyes, todo ello de ornamentación gótico-flamígera, la propia del reinado de Enrique IV, con detalles como la flora estilizada del corrido pedestal y con estalactitas, que declararían pertenecer la labor al siglo XIV o XV, pero al XV con mayor probabilidad.

Bermudo II y Alfonso V.

Acorde, pues, lo escultórico con lo decorativo, no podemos señalar otra época que la de Enrique IV (de las tres en que sabemos que allí se trabajó) para fechar 42 estatuas de reyes y dos de héroes castellanos, quedando 12 estatuas más, de arte más moderno y más anodino e insignificante a la vez, para hallar su explicación en las tareas que encargó Felipe II. Esta separación y discriminación de tareas y el negar hubiera estatua alguna del gótico primario, supone una mirada facilísima, que el lector puede repetir, pues para eso se repiten aquí, al fotograbado, las correspondientes acuarelas del señor Avrial.

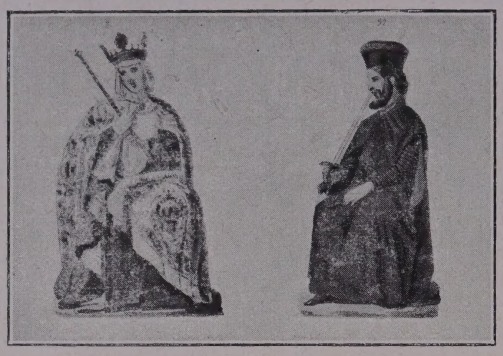
Bermudo III y Fernando I.

Sancha y Sancho II.

En el detalle caben algunas pequeñas dudas, que hallan fácil explicación, pues bajo Felipe II se arreglarían y acaso se rehicieran en parte algunas estatuas que estuvieran maltratadas: la labor en madera facilita lo que en mármol es más difícil y en bronce casi imposible. Todavía, dando a tales reparaciones posibles alguna cosa, resulta evidente para mí que son 44 las estatuas del siglo XV, y 12 las del siglo XVI, como ya he dicho.

Alfonso VI y Alfonso el Batallador.

El estudio arqueológico, digan lo que digan los historiadores, delata claramente que las últimas son: primero, las siete Reinas propietarias, demostrándose que ni Alfonso X ni Enrique IV pensaron en incluirlas, poniendo en su caso a los maridos; segundo, los condes de Galicia y de Portugal Don Ramón



Urraca y Alfonso el Emperador

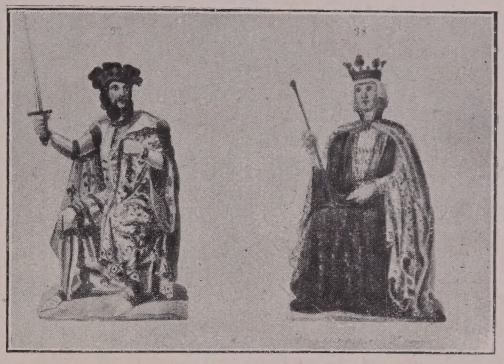
Sancho III y Alfonso el de las Navas.

de Borgoña (condal) y Don Enrique de Borgoña (ducal), yernos de Alfonso el de Toledo y troncos de las sendas dinastías de Borgoña en los reinos de Castilla-León y de Portugal, puestos estos dos fuera del friso de los casilicios, en hornacinas en uno de los frentes; tercero, el único Rey varón (Rey consorte) posterior a Enrique IV y anterior a los Austrias, es decir, Fernando el Católico; el Rey Alfonso el de Badajoz, uno de los dos privativos de León, que ni virtualmente fué Rey de Segovia, y en vez del otro Rey privativo de León Fernando II, y por extraño caso el viejo Rey de Asturias Alfonso III el Magno.

Este último detalle supone un cambio, a toda evidencia, pues la estatua cambiada, la de Fernando II, es de las antiguas, dándonos la idea de que al volverlas a colocar (si todas las viejas se habían removido de su sitio) se padeció una equivocación, pues bien claro se ve el sistema con que Garibay y Felipe II completaron los diez espacios todavía vacíos de los casilicios y los dos espacios aún vacantes de las hornacinas; no queriendo incluir a los Austrias, y no pudiendo, en consecuencia, añadir sino a Fernando el Católico, se discurrió poner a los dos Borgoñas, a los dos reyes de la efímera secesión leonesa, y a las siete reinas propietarias. Es curioso saber que Felipe II intervino discurriendo sobre todo ello, pero en forma tan expedita a veces, que al presentársele en 10 de Febrero de 1595 por Esteban de Garibay el proyecto de las inscripciones, el activísimo Monarca lo examinó y las devolvió aprobadas a las veinticuatro horas.

De las siete Reinas propietarias no suenan en nuestra Historia sino Doña Urraca, la esposa del Batallador; Doña Berenguela, que no quiso reinar, poniendo la corona en su hijo San Fernando; Doña Isabel la Católica, la gran

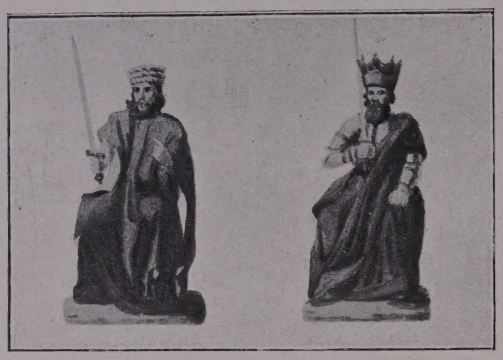
Enrique I y Fernando II.



Alfonso el de León y Berenguela.

Reina de Castilla, y Doña Juana la Loca, su desgraciada hija. Pero es evidente (si bien se mira) que por mujeres se transmitió la realeza a sus maridos o a sus descendientes en casos como el de la hija de Don Pelayo, Ermesinda, por quien a Favila sucede su cuñado Alfonso I el Católico, de otra casa (la casa de Cantabria), o como el de Doña Sancha, hermana del último Rey propio de León, Bermudo III, que lleva los derechos de León de la casa vieja de Cantabria a su marido el primer Rey de Castilla Fernando I, de la casa de Navarra. La inclusión de Uzenda, esposa del primer Bermudo, es decir, de uno que, como Mauregato, se interpuso en la Monarquía al derecho tres veces proclamado y logrado una sola vez (la tercera) de Alfonso II el Casto, sería más inexplicable; algo menos lo fuera la inclusión de Adosinda, hermana de Aurelio, y por la que reinó Silo, su marido. Y como es de notar (respecto a tan oscuro período) que en la serie icónica de Segovia se pone al desposeído Alfonso II el Casto (hijo de Fruela I) en el lugar de su primera proclamación, antes de los intrusos Mauregato (bastardo de la casa) y Bermudo (primo de Fruela I) y no después de ellos, cuando se le logró pacíficamente, al fin, la realidad de su reinado, y como esto es tan lógico (aunque ahora nos suene raro), y como todas las otras Reinas propietarias están en su sitio, al lado y detrás siempre de sus maridos, y como Uzenda no va al lado y detrás de Bermudo, sino algo antes y al lado y detrás de Silo, habría de tener por errata su nombre y habría de creer que en puridad es Adosinda la esposa de Silo, la representada como Uzenda, si un texto del cronicón de Cardeña no nos viniera a identificar esos dos nombres de Adosinda y Uzenda, haciendo válida nuestra suposición y dejándola firme.

Otra observación: la voluntad decidida de Felipe II de excluir a todos los



Fernando III y Alfonso el Sabio.

Sancho IV y Fernando IV.

Austrias, dando a la serie regia de Segovia un carácter de histórica, pero ya no de historia contemporánea, se demuestra por el hecho de la particular violencia con que se hizo figurar en ella a Ermesinda, a Adosinda (o Uzenda) y a Doña Sancha, precisamente para tres lugares que tan fácilmente aparecían indicados, colmando todos los vacíos del friso, con Felipe el Hermoso, Carlos V y el propio Felipe II.

Ya he indicado que las reinas se colocaron en su lugar cronológico al incluirlas en lista en tiempo de Felipe II. También los dos reyes privativos de León, durante la última separación de las coronas, van en su lugar, es decir, después de los coetáneos de Castilla y antes del Fernando III que volvió a reunir las dos coronas. Una y otra serie de inclusiones nos demuestran que en tiempo de Felipe II se hubieron de bajar todas las estatuas para volverlas a colocar rehecho el orden de ellas. Lo cual se comprueba por la dicha equivocación o trastrueque de una imagen vieja por una nueva. Pero dando con ello pie para pensar que difícilmente habrían de tener valor verdaderamente iconográfico las estatuas, aun las hechas en tiempo de Enrique IV, de monarcas coetáneos o casi coetáneos.

Alfonso el del Salado y Pedro I.

Esta falta de valor de fisonomía auténtica parece muy absoluta. Se comprueba por el detalle de que salvo Enrique I, que se sabe que murió joven, an-

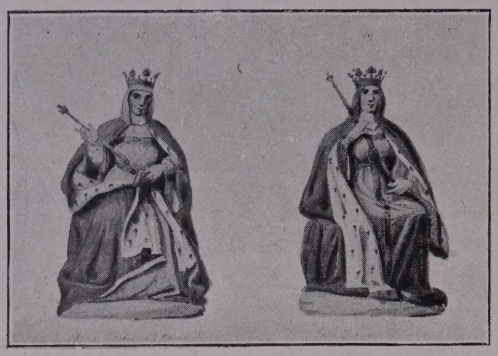
tes de tener barba, y que efectivamente está representado por un mocetón imberbe, todos los demás reyes y condes y el Cid llevan indefectiblemente barba, barbas cortas o largas, enfurruñadas o lacias o ralas, pero todos barba; cuando sabemos por tantos elementos gráficos, más auténticos, y por documentos históricos diversos que varios reyes no llevaban barba (salvo estando de luto): Juan II, por ejemplo, según el testimonio de la estatua sepulcral que mandó hacer su hija Isabel la Católica; el mismo Enrique IV, según el dibujo del natural que nos conservó el viajero J. de Einghen. Mas se da la casualidad de que Fernando el Católico, estatua del tiempo de Felipe II, también se nos muestra con barba, aunque parece que solamente la llevó a la muerte del príncipe Don Carlos, su hijo, y en alguna otra ocasión tan lamentable.

Enrique II y Juan I.

Enrique III y Juan II.

Enrique IV y Fernando V.

Sin embargo del escaso valor iconográfico que nos parece tener la serie del Alcázar, es lo cierto que el propio Felipe II quiso tener en libros de dibujos copias de las series icónicas de Segovia, y suya es, dada en Aceca a 20 días de Abril de 1596, una orden de pago a la «mujer y herederos que quedaron de Hernando de Avila, mi pintor difunto», de 500 ducados, «que le mandamos pagar por dos libros de pintura, el uno de dibujo y el otro iluminado de colores, y ambos en papel de a folio, retratos de los bultos de los reyes que están en la



Isabel I y Juana.

Fernán González y el Cid.

Sala del Alcázar de Segovia, que el dicho Hernando de Avila retrató por mi mandado» (1).

La indumentaria es en totalidad propia del siglo XV, así en las 44 estatuas en ese siglo labradas, como en las 12 hechas en el siglo XVI. En general (por ser el siglo en que comenzó el grabado, incluso el de naipes) llevan trajes de reyes de baraja; pero muchos casos hay de turbantes con largos y amplios colgantes, es decir, los que en España usaba, por ejemplo, el hijo de Don Alvaro de Luna, según la estatua sepulcral que el padre le hizo hacer y que se conserva en Toledo, o cual es el turbante de los caballeros de la Orden del Toisón, creada entonces en Flandes. Suelen llevar gonela y manto regio, usan armiños y brocados, blanden estoques o embrazan cetros. Unos pocos visten armadura. El uso del mundo, de la esfera simbólica, se ve en tres que casi coinciden con los tres calificados de Emperadores de España, no Alfonso el Emperador, sino su abuelo Alfonso VI y su bisabuelo Fernando I y su padrastro Alfonso el Batallador, uno de ellos (este último) por mas probable equivocación. En general las coronas de realeza son variadísimas y nunca con potencias que las cierren. El rigor heráldico sólo se ve en las coronas verdaderamente condales de los borgoñones, y eso en obra del tiempo de Felipe II.

Garibay, al viejo modo (a mi juicio, el bueno), tuvo por *Séptimo* a Alfonso el Batallador, y en consecuencia, VIII, IX, X, XI y XII a los restantes Alfonsos de nuestra Edad Media. Trataremos de esto en otro capítulo.

La disposición de las estatuas en la gran sala del Alcázar era ésta: 16

(1) Dato documental del Archivo Histórico Nacional, libro II de la Cámara, fol. 422, publicado por D. Francisco Javier Sánchez Cantón, *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España*, en el Bol. de la Sociedad Española de Excursiones; tomo XXII (año 1914), pág. 229.

Ramón y Enrique de Borgoña.

en casilicios en cada uno de los costados, y 10 en casilicios de cada frente, todo ello en el gran friso corrido. Además, más abajo, dos estatuas de Fernán González y del Cid en hornacinas de un frente, y de los condes de Galicia y Portugal, yernos de Alfonso el de Toledo, en otro de los frentes (1). Esta distribución pudo dar margen a pensar que los dos lados (32 reyes) y un frente (Fernán González y el Cid) era cosa de Alfonso el Sabio; que Enrique IV añadió 10 (que llenarían un frente) y que Felipe II añadiera otras 10 (para que pudiera llenarse otro frente), más los dos condes borgoñones. Lo cierto es que en el arreglo definitivo que vió y que estudió Avrial, al copiar todas las figuras, comenzaba la serie real en el centro del paramento Oeste de la sala (uno de los frentes), y allí se cerraba la serie poniéndose a Juana la Loca al lado de Don Pelayo. Imagino si debajo, entre dos puertas, se colocaría alguna vez el trono, aunque había otra sala «del solio», «del trono» o «del pabellón», decorada en 1456.

Que el artista de Enrique IV valía (a pesar del tiempo) mucho más que los del tiempo de Felipe II, lo pregonan la mayor naturalidad de las actitudes y la mayor serenidad de la concepción. Ante la asamblea que todos sentados forman, con ser todas sus cabezas de pura invención, bien claro se ve el ideal monárquico de Castilla: un rey debía ser persona de maduro consejo, sereno su espíritu, tranquila, sencilla la actitud habitual, y mostrando con la fuerza del brazo armado de la espada justiciera ser digno de aquel apotegma: *rex eris si recte facies; si autem non facies, non eris* (2).

---

(1) Nota curiosa: en el mismo salón «de Reyes» del Alcázar de Segovia vió Ponz todavía en el siglo XVIII la silla de caballo que tradicionalmente se decía ser del Cid y de su Babieca.

(2) Las reproducciones en colores de las acuarelas de Avrial, con texto mío, pueden verse en muchas Bibliotecas públicas, a las que remití los ejemplares, con el título siguiente: *Album cromolitográfico de la Decoración de las Salas regias del Alcázar de Segovia.*—Publicólo, con notas ilustrativas, la Comisaría General de Bellas Artes y Monumentos.— Madrid.—Oficial.—1915.

CAPITULO II

Otras series de reyes en nuestra Edad Media: la de Sevilla.

También el Alcázar de Sevilla nos muestra una serie icónica de reyes de España, figuras muy pequeñas, pintadas en tabla, allá arriba, casi invisibles, a la sombra de la media naranja ciega que durante siglos dió nombre al salón. Están en el de honor, en la más espléndida de las piezas, o sea en el Salón de Embajadores.

Esta *cuba*, de tan amplios accesos, es extraordinariamente alta para su largo y ancho (que son iguales). En lo más alto, una bóveda decorada con lacerías apea sobre el cuadrado de las cuatro altas paredes, mediante unas complicadas trompas estalactíticas. Pero entre el alfiz o arrabáa que encierra en el piso bajo los grandes arcos—bajo de cada uno de los cuales y mediante otro alfiz se encierran a los lados los triples arcos de paso—y dichas altas estalactitas, queda mucho paramento libre, pues el Salón de Embajadores, que está en el piso bajo, atravesando el piso principal, eleva todavía más alta su cúpula.

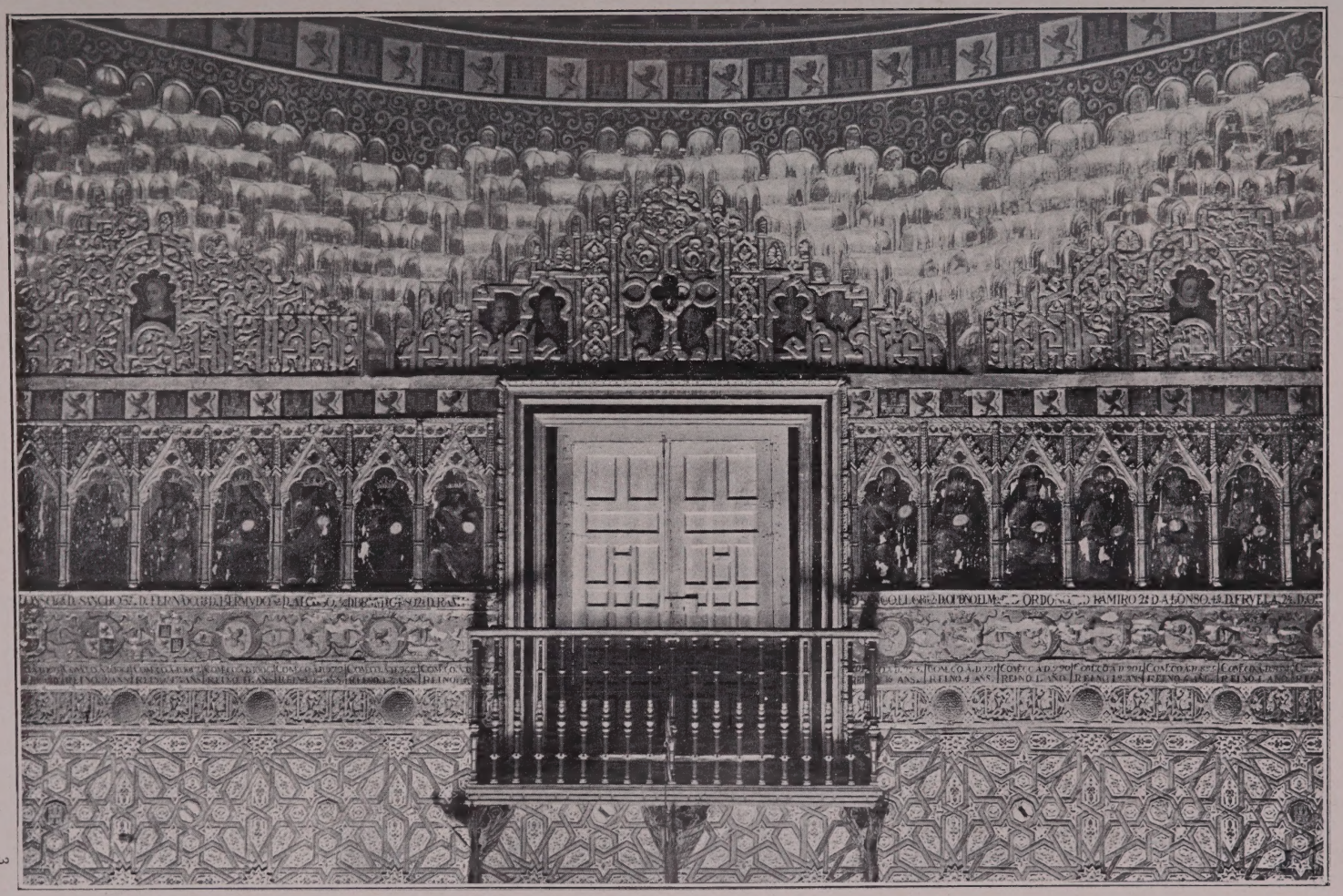
El admirable espíritu decorativo de nuestros moros primero, mudéjares después, hubo de discurrir, para llenar esa extensión intermedia de los paramentos, no menos que cuatro (y aun si se quiere seis o siete) fajas o zonas horizontales decoradas. Arquerías árabes la más inmediata al arrabáa (a 13 arcos por cada paramento); encima una amplia zona de lacerías; después, encima de ésta, una estrecha faja de letreros nesjíes, también de decoración árabe-granadina, como es árabe-granadino y precisamente del siglo XIV todo eso; y todavía encima una triple amplia faja que es la nuestra, de fecha que puede ser un tanto posterior: escudos de los Reyes entre letras de su nombre y apodo, y su cronología, sus retratos y faja de leones y castillos.

Este friso más alto, esta triple zona, desde principios del siglo XVII quedó interrumpida en cada uno de los cuatro frentes por cuatro balcones, correspondientes al piso principal: sus jambas y dintel y todo su herraje y su forma muy cuadrada, por ser bajos o achaparrados, declaran ingenua e inarmónicamente el reinado de Felipe II en que se labraron (en 1592). La triple zona que interrumpen se hubo de renovar entonces, al menos en parte. Pero su detalle, gótico, aun siendo su labor tan francamente mudéjar, nos declara (por la labor y por el detalle, y por la manera de combinar ambos a la vez) que es aquello arte del siglo XIV avanzado—es decir, del mismo tiempo a que corresponde (por razón de su estilo granadino) todo el resto de lo decorativo de los paramentos en esta soberbia pieza—, o algo posterior, a lo más, de los primeros años del siglo XV.

Dicho detalle gótico no es flamígero del XV, ni en modo alguno semejante a nuestro gótico florido particular del reinado de los Reyes Católicos. Sus elementos son los propios del abecedario del gótico decorativo nacido en la primera mitad del siglo XIV, a base de tréboles y cuatréboles en círculos y de los nuevos gabletes. Y todo eso está tan definido allí, que resulta errada a toda evidencia, respecto a la época de la labor, la ya antigua opinión que mostró en los textos que voy a copiar D. Pedro de Madrazo, ya de años difunto, en su *Sevilla y Cádiz*, de los libros de *Recuerdos y Bellezas de España* (por el año 1853), y en cambio fácilmente acertada la que dió el veterano y erudito D. José Gestoso, en su ya histórico libro *Sevilla monumental y artística* (tomo I, del año 1889).

«Hicieron los abbaditas (los reyes de taifas de Sevilla, dijo Madrazo, hablando de todo el salón) los galanos arcos de herradura de la parte inferior (1); los decoradores de los almohades, y luego... de los nazaritas granadinos... la riquísima vestidura de sus arcos ornamentales, caladas ventanas, fajas de arquitos, cenefas, ajaracas y almocárabes, y cubrieron la estancia con un maravilloso artesonado; los arquitectos de los Reyes Católicos—añade, no sabiendo yo si se refiere a Don Fernando e Isabel, o a los reyes cristianos en general, aunque supongo lo primero—, harían probablemente el tercer cuerpo, de estilo ojival, formado de una serie de hornacinas treboladas, orladas de flores de lis, en cuyo centro se divisan los retratos de los Reyes de España, desde Chindasvinto; y por último, los artistas de la casa de Austria añadieron entre el

(1) Lo seguro hoy es que sea de los almohades lo que Madrazo supuso de los abbaditas.



Alcázar de Sevilla: Salón de Embajadores.—Vista de la parte alta del paramento Noroeste.

segundo y el tercer cuerpo de la decoración cuatro balcones de gran vuelo, que en lo antiguo serían probablemente ajimeces de una o más columnillas...» (1).

Don José Gestoso describe así la parte que he llamado triple zona: «Continúa la decoración con una faja de castillos y leones (describe, bajando), e inmediatamente sigue una ancha zona, con 56 compartimientos, adornados al estilo ojival florido—palabra del Sr. Gestoso que tengo por inconscientemente inexacta—, formándose en cada uno un arco trilobado y separados con pilaretes que terminan en agujas; dentro de cada uno de aquéllos aparecen sentados los Monarcas españoles a partir de Recesvinto, terminando en Don Felipe III. La cronología que en ellos se sigue no es la más verídica, pues entre estas pinturas aparece el retrato del Rey Acosta. Difícil es clasificar la fecha en que fueron primeramente ejecutadas estas pinturas, pues han sido tales las restauraciones que han sufrido, que vistos de cerca no ofrecen más que una confusión de pinceladas y brochazos; sin embargo, fijándonos en algunos pormenores puede asegurarse que si no datan del siglo XVI, a lo menos en esta época sufrieron total reparación. En cuanto a los ornatos ojivales que los separan, parecen ejecutados a fines del siglo XIV o los comienzos del XV» (2).

En las chillonas restauraciones modernas del Alcázar no se incluyó, por fortuna, la serie de las 56 tablitas pintadas de reyes visigodos, asturianos, leoneses y castellanos, por lo cual a sola discrepancia de las opiniones he de atribuir el distinto modo de ver los retratos de Gestoso y Madrazo.

Madrazo en nota al texto antes copiado dijo: «Estos retratos de reyes están por lo general muy bien ejecutados, y recuerdan un tanto la escuela purista de la Edad Media—lo que en Madrazo como en Quadrado es alusión a lo prerra-

---

(1) Es bella, antes de ese texto, la nota descriptiva de Madrazo: «... la suntuosa tarbea que lleva el nombre de «Salón de Embajadores»... viene a ser una gran pieza cuadrada con cuatro soberbios vestíbulos, uno formado por la misma galería del patio, y otros tres..., con cada uno de los cuales comunica por medio de tres galanos arcos de estilo árabe puro. ...es la estancia más espléndida y hermosa de cuantos palacios de arquitectura oriental posee en España la Corona. Las ajaracas y almocárabes, la pintura y el oro que los revisten, los primorosos alfarjes que forman, ya artesonados, ya secciones de esfera, ya caprichosos poliedros en que juguetean la luz, las sombras y los reflejos; las cenefas de caracteres africanos; las ricas puertas taraceadas, orladas de inscripciones aljamiadas y arábigas, obra peregrina de artífices toledanos; las columnas de variados mármoles y jaspes; los capiteles de primorosa talla, ya primitivos, ya almohades, ya moriscos; los lustrosos alizares de los zócalos; los veteados mármoles del pavimento; los calados estucos de las acitaras y alfeizas; las ingeinosas labores interpoladas de aves en las portadas; el misterioso crepúsculo de las alhanias y albohaires, y por último, esa misma asociación, en principio tan heterogénea y en la práctica tan armoniosa, de objetos de cinco artes diversos, como son el arábigo, el almohade, el granadino, el gótico y el Renacimiento que se advierte en muchos salones del Alcázar y señaladamente en este de Embajadores, son cosas que no puede pintar la pluma, que nunca se describen satisfactoriamente... Por esta razón renunciamos a describir... esta soberbia estancia a cuya larga y paulatina composición arquitectónica contribuyeron alarifes y arquitectos de tan diversos tiempos».

(2) V. págs. 363-4 de la obra citada, tomo I.

La serie de reyes del Alcázar de Sevilla.— Paramento del Noreste, mitad Este.

faelista, más que al arte muy de primitivos—; pero el hallarse entre ellos los monarcas de la casa de Austria hasta Felipe III, es una prueba infalible de que la serie se continuó bajo el reinado de este último».

Están todos sentados, y debajo tiene cada uno su nombre; más abajo se puso el escudo debido a cada cual (al menos en los últimos, en que los cuarteles se van complicando). Consta, además, la fecha del comienzo de los sendos reinados y la duración de los mismos.

El Salón de Embajadores no está orientado, sino en el sentido de sus ángulos (con bastante aproximación): hablaré, pues, de sus paramentos, suponiendo ángulos al E., al N., al O. y al S., y paramentos SE. (fondo), NE. (izquierdo), NO. (ingreso) y SO. (derecho), al dar nota de la letra (con muchos enlaces) y cifras de todos los retratos, con indicación de los escudos.

El balcón al centro del paramento SE. marca el principio y a la vez el fin de la serie que hemos de seguir de derecha a izquierda, o sea como si camináramos por el lado derecho, advirtiendo que solamente de los balcones, y en el caso de conseguirse el especial permiso para subir a ellos, utilizándolos los cuatro y con gemelos de teatro, se pueden examinar bien los retratos y su letra.

En ésta se suele poner el año en que comenzó a reinar y los años de reinado, que yo copio suprimiendo el «Començo a° de...» y el «reinó ... años».

Mitad E. del paramento SE.: *Sindosvndo*, 647, 30 (repintado).—*Rosesvndo*, 657, 19.—*Bamba*, 676, 9.—*Evrigo*, 685, 7.—*Egica*, 692, 10.—*Betisa*, 702, 27.—*Acosta*, 709, 3.

Mitad E. del paramento NE.: *D. Sancho I*, 712, 1.—*D. Rodrigo* (borrado el año), 2 (borrado).—Letra INT. N.° 1 (interinidad).—*D. Pelayo*, 7... (borrado), 13.—*D. Fabila*, 732, 2.—*Alonso el Católico*, 734, 19.—*D. Frvela*, 753, 12.—... *Aurelio*, 765, 3.

Mitad N. del paramento NE.: *D. Silo*, ..., 11 (repintado).—*D. Bermvdo*, 773, 31.—*D. Alfonso el Casto*, 786, 56.—*D. Ramiro I*, 899 (sic), 6.—*D. Ordoño I*, 828, 10.—*D. Alonso el Magno 3*, 838, 45.—*D. García*, 803 (repintado), 50 (repintado).

Mitad N. del paramento NO.: *D. Ordoño 2*, 886, 8.—*D. Frvela 2*, 854, 1.—*D. Alonso 4*, 895, 6.—*D. Ramiro 2*, 901, 19.—*D. Ordoño 3°*, 990, 1.—*D. Ordoño el M°* (malo), 991, 4.—*D. Sancho el Gordo 2*, 995, 16.

Mitad O. del paramento NO.: *D. Ramiro 3*, 957, 5.—*D. Bermvdo Gotoso 2*, 962, 17.—*D. Alonso V*, 979, 27.—*D. Bermvdo 3*, 1006, 11.—*D. Fernando 1*, 1017, 47.—*D. Sancho 3*, 1061, 9.—*D. Alonso 6°*, 1073, 33.

Final de la serie de reyes del Alcázar de Sevilla.— Paramento del Sureste, mitad Sur.

Mitad O. del paramento SO.: *D. Alonso 7*, ...95, 2.—*D. Alº Emperador*, 1108, 50.—*D. Sancho el Deseado 4*, 1152, 2.—*D. Alonso el Bueno 9*, 1160, 53. *D. Henrique 1*, 1213, 3.—*D. Fernando el Sº 2*, 1216, 35.—*D. Alonso el Sabio 10*, 1254 (repintado), 24 (repintado).

Mitad S. del paramento SO.: *D. Sancho el Brabo 4*, 1284, 11.—*D. Fernando 3*, 1225, 15.—*D. Alonso 11*, 1310, 40.—*D. Pedro el Crvel*, 1350, 19.—*D. Henrique 2*, 1369, 10.—*D. Jvan 1*, 1379, 11.—*D. Henrique el Enfermo*, 1390, 16.

Mitad S. del paramento SE.: *D. Jvan 2º*, 1406, 48.—*D. Henrique 4*, 1454, 21.—*D. Fernando el Catº 4º*, 1475, reinó 30 años y gobernó 12.—*D. Felipe 1*, 1509, 5 meses.—*Carlos 5. Enp.*, 1517, 41.—*D. Felipe 2*, 1558, 40.—*D. Felipe 3º*, 98, 22.

El escudo desde D. Pelayo a Bermudo III es el del león; de Fernando I a Alfonso el Emperador, y de Fernando el Santo a Enrique IV el acuartelado de castillos y leones; Sancho III, Alfonso el de las Navas y Enrique I, el escudo del castillo, como que no fueron reyes de León; Fernando el Católico, el ya complicado con los cuarteles de Aragón y Sicilia, mas sin la granada. Los Austrias lo complican más con sus cuarteles de las casas de Austria y Borgoña, con águila imperial en el solo escudo de Carlos V. Ya puestos a imaginar origen remoto al león de los de León y de los mismos de Asturias, se dieron a fantasear un escudo real para los nueve reyes visigóticos, poniendo caprichosamente uno cortado: el de arriba partido en dos, de Castilla y de León, y el de abajo partido en tres, de Portugal, Aragón y Navarra.

En esa serie apenas final de los reyes visigóticos, en realidad Chindasvinto, Recesvinto, Wamba, Ervigio, Egica, Witiza y Rodrigo, se introdujeron entre los dos últimos un Acosta y un Sancho I, no sé si los hijos de Witiza, cogobernantes con el padre, pues ahora sabemos de un Achila, rey (con monedas) en el NE. de España, con un Rechesindo por tutor o regente. En las cifras de Witiza, y en tantas otras, hay muchos errores.

Notaré también la preterición de Mauregato, quizás por el recuerdo del tributo de las cien doncellas.

De 1599 sabemos documentalmente que más arriba de los retratos, en espacios del arrocabe, el pintor *Diego de Esquibel* tomó a su cargo el pintar 32 medios cuerpos de figuras de damas, en lugar de otros tantos que había: 32 he contado que hay allí. *Esquibel* reharía antes acaso también como los de damas los 56 retratos de reyes.

Es curioso que en pieza inmediata a uno de los cuatro balcones del Salón de Embajadores, en el piso principal por tanto, se vea cómo completaban la serie iconográfica regia, con retratos bastante grandes, en lienzo, de los reyes que no cupieran en el estrecho friso del gran salón. Se ven los retratos de Felipe IV, Carlos II, Felipe V, quien será o querrá ser Luis I, Fernando VI, Carlos III, Carlos IV y Fernando VII. No llegan a ser todos éstos de cuerpo entero, ni a tamaño natural, representados los monarcas en pie, siempre con letrero, y cintrados por arriba. Los retratos de Felipe V y Fernando VI hechos (o sus originales) al principio de su reinado, a juzgar por las caras.

Habiendo tantos motivos para pensar que los balcones del tiempo de Felipe III no son tan nuevos que no sustituyeran a ventanas geminadas u otras aberturas, su posible menor ancho no nos consiente hacer conjeturas sobre el número de retratos que en la cenefa de ellos cabían antes de la reforma. Siendo, no obstante, posible pensar que no habiendo razón alguna (ni nacional, ni andaluza, ni sevillana en particular) para comenzar la serie por Chindasvinto o por Recesvinto, imagino como indicado que la cabecera de la serie fuera Recaredo el primer rey católico (o el mártir su hermano, rey por delegación, Hermenegildo), y que acaso bajo Felipe III se quitaran los monarcas de la cabecera, para añadir los de la cola (Recaredo, Liuva II, Witerico, Gundemaro, Sisebuto, Recaredo II, Suintila, Sisenando, Chintila y Tulga, que son diez, por los de Trastamaras, Antequeras y Austrias, que parecen ser otros tantos). Si no fuera errada esa inducción tan vagamente conjetural, nos veríamos llevados al reinado de Don Pedro para fecha de la primera ordenación de la serie, es decir, al propio reinado bajo el cual se decoró tan espléndidamente el salón en lo más de sus paramentos (1).

Y si supusiéramos del arreglo del siglo XVI la agregación extraña de un Acosta y un Sancho visigóticos, llegaríamos, sin ellos, al reinado de Juan I desde el de Recaredo I, cosa también posible, a juzgar por lo decorativo de la parte alta del salón.

Es extraño que el orden cronológico de la colocación de los reyes sea de derecha a izquierda, al revés del orden natural de lectura para los no semitas: ¿es una nota inesperada de mudejarismo, con ser los letreros tan cristianos y tan

---

(1) Aparte del problema de la época a la que corresponde la triple zona en que principalmente figuran los retratos y los cuarteles heráldicos, el resto de la decoración y los batientes de las puertas es del tiempo de Pedro I; la bóveda se rehizo en 1420, y los zócalos son mucho más modernos.

de izquierda a derecha? También es curioso observar que todos los reyes llevan el mundo en la mano, detalle que en Segovia se reservó a bien pocos, a los tenidos como Emperadores de España.

Uno y otro detalle no dicen nada para la determinación de la época de la pintura primitiva de esta serie icónica. De la decoración del salón tenemos en las puertas la fecha principal en letras árabes: 1364, bajo Pedro «el Cruel», allí llamado «Sultán pío, generoso». Debió por entonces tener completísima la decoración. En 1420, sin embargo, se rehacía la cúpula. Pienso que quizás se la levantara (al hacerla nueva considerablemente), ganando en altura todo o gran parte de lo correspondiente al segundo piso, aunque bien pudo ser una simple reconstrucción de la tal cúpula en madera y en el propio lugar y a la propia altura que antes, la tarea que sabemos hacíase en notable carpintería de lo blanco bajo la dirección del maestro mayor del rey (Juan II) D. Diego Ruiz. Porque si el detalle gótico de los arcos de los retratos fuera del siglo XIV (que todo su detalle lo consiente), los demás elementos de franco mudejarismo gótico son propios del reinado de Juan II, a juzgar por las perdidas y fechadas decoraciones del Alcázar de Segovia. Aun la silueta general de los retratos hace pensar mucho en la pintura del primer tercio del siglo XV. Todavía otro argumento: la poca afición de Pedro I a cuanto oliera a Historia y el ser él, al parecer, el más porfiadamente árabe (árabe puro) en sus gustos artísticos.

He de observar que estudié detalladamente el detalle menudo de las torres de los castillos heráldicos, que a veces (por ejemplo, en la portada del reloj de la catedral de Toledo) ofrecen tanta riqueza de dibujo. Aquí, así los castillos de la zona de castillos y leones, como los del aro de la cúpula, los de los escudos, todos, en fin, dan casi un modelo igual y siempre bastante anodino. Con él no se descifra nada ni se señala fecha. La banda engolada llena todo el salón, pero a la vez todo el Alcázar y más ha de referirse al primer período que inicia Alfonso XI que al de Juan II.

En cuanto a los retratos en su estado visible, tienen, quizás del precedente del siglo XV, el aire general, todos sentados, todos con corona sin potencias, algunas de ellas de puntas. En todos hay repintados acaso muy modernos, que ocultan a medias el uso del oro en los brocados (aun en los Austrias), dejándolo libre en las coronas y la esfera mundi. Abundan extraordinariamente los reyes barbados y poquísimo los no barbados. Toda la serie, como cabezas y aspecto general, parece rehecha bajo Felipe II, y tiene tan escaso valor artístico, que valen mucho más las cabecitas femeninas que *Esquibel* pintó más arriba, con varia-

das damas, dueñas (alguna con las gafas puestas), reinas (una de ellas María de Médicis), en general no ocultando los trajes (poco visibles) y al menos los tocados de aquellos últimos años del siglo XVI. Arriba en otros huecos del paramento se pintaron también animales, de los cuales es bien visible un perro. Pero mientras la coloración de los reyes es muy pobre y poco variados los colores de los mantos y las túnicas, indicándose mal los brocados, en cambio en la serie femenina, todavía más decorativa y escondida, hay esos tonos mates finos que recuerdan la escuela de Pantoja de la Cruz. No es, pues, seguro que *Esquibel* fuera el repintador de la serie de Reyes.

En resumen, creo que la serie icónica del Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla, rehecha a fines del siglo XVI, originalmente se hizo en el primer tercio del siglo XV.

Por eso la coloco después de la de Segovia, que, rehecha en el tercer cuarto del siglo XV, originalmente se hizo en la segunda mitad del siglo XIII.

CAPITULO III

La serie de reyes moros de Granada, en la Alhambra.

Cuando más vamos conociendo nuestra Edad Media, particularmente nuestro siglo XIV, más fácilmente nos explicamos las influencias mutuas (a veces extraordinarias) entre nuestra civilización cristiana de Castilla y nuestra civilización muslímica de Andalucía. Si Don Pedro el Cruel o sus sucesores no creyeron poner un pegote de cosa gótica y de pintura cristiana, de retratos de reyes, en la gran sala de decoración mudéjar del Alcázar de Sevilla, alguno de los Alhamares de Granada, más o menos inmediato sucesor de los dos sultanes que construyeron sus maravillas (Yusuf I Abul Hachach y su hijo Mohamad V), quiso imitar de los monarcas cristianos el lujo de la decoración pictórica, historiada o de figuras, y con ellas mandó llenar las tres bóvedas chicas de unas alcobas, una de ellas (la del centro) con retratos de la dinastía, y pintados de cuerpo entero, y sedentes, como sedentes estaban los reyes cristianos de escultura en el Alcázar de Segovia y los reyes cristianos de pintura del Alcázar de Sevilla.

Corresponden esas tres bóvedas de tres alcobas o alhanias, a la Sala o Salas (tres en una) llamadas vulgarmente «de la Justicia», y que debe o deben llamarse (y así las llama el veterano D. Manuel Gómez Moreno, padre, en su bellísima *Guía de Granada)*, Sala o Salas «de los Reyes». Es la crujía estupenda de pieza o piezas (como quiera entenderse) que flanquean al Este el Patio de los Leones, parte integrante y tan principal de la Casa Real de los Leones (Darulasad), una de las dos principales del mal llamado (en singular) Palacio de la Alhambra, siendo la otra casa o cuarto real el de Comares.

Más que el de Comares, el de Leones estaba consagrado a la vida privada

de la familia de los monarcas, y jamás allí en aquel rincón manido se ha debido pensar en que se reuniera tribunal ni se administrara justicia. La opinión vulgar, ya secular, es errada, y ni aquéllas han sido nunca salas de justicia, ni los graves moros pintados en la bóveda de la alhania central son consejo o tribunal, sino serie de reyes nazaritas. Por lo que ya ve el lector, desde luego, que hasta el mismo nombre de las salas está en relación con el problema de la interpretación histórica de las pinturas.

Más extensamente que nadie estudiólas (con las de las bóvedas laterales, que representan curiosísimos episodios romancescos) el docto catedrático don Leopoldo de Eguílaz y Yanguas, publicando un folleto especial, en francés, en 1896 (1), mostrando después de un gran desarrollo de la argumentación una opinión igual (en definitiva) a la tan brevemente razonada por D. Manuel Gómez Moreno, padre, en su citada incomparable *Guía* de 1892.

De este libro tomaremos el texto, mas abreviado, y del folleto del señor Eguílaz, notas interesantes muy en resumen.

«En la bóveda central aparecen diez personas, en actitud de conversar, sentados sobre cojines bordados a estilo cristiano, y dispuestos en un diván de tela listada; las figuras, obedeciendo a la armónica simetría que en ellas preside, ostentan alternativamente dos trajes diversos: unos, amplia túnica de un solo color o cada lado de uno distinto, costumbre generalizada desde el siglo XIV entre los cristianos, y por debajo de ella aparece otra blanca, que deja ver borceguíes puntiagudos, como era usanza en aquel tiempo; además tienen blancas tocas retorcidas en torno de las cabezas, que cubriendo todo el pelo, dejan caer sobre los hombros sus extremos ornados de flecos. Las otras cinco figuras se diferencian en que la túnica interior suele variar de colores y carecer de mangas la externa, teniendo en cambio esclavina que oculta las caídas de la toca; una figura ostenta además cierta capucha, y por último las barbas están pintadas con diversos tintes, guardando simetría. Respecto a colores, los predominantes son blanco, rojo y verde, combinados con los demás artísticamente a fin de prestar agradable conjunto a la obra; son las prendas completamente lisas, sin nada de adornos; solamente las espadas, que sujetan con una o con ambas manos, y sus tahalíes, suspendidos del hombro derecho, tienen adornos ejecutados con desaliño e inexactitud, y algunos de dudoso carácter árabe, cosas del todo inexpli-

(1) «Etude sur les Peintures de l'Alhambra par Léopold d'Eguílaz Yanguas, dessins de M. Raphaël Latorre. Granada». I. de viuda e hijos de P. Ventura Sabatel, 1896, 62 páginas y 4 de guardas, con 6 litografías. Ignoro si hubo edición castellana.

cables a ser moro el pintor. El fondo sobre que destacan las figuras es dorado, con adornos de relieve nada arábigos, y en los extremos del diván hay escudos de forma castellana, sostenidos por leones, con la banda engolada, tal como San Fernando la dió a Aben Alhamar por empresa, sin la modificación constante de suprimir las cabezas de sierpes y agregar el conocido lema, prueba de que el artista ni se sujetaba a la costumbre ni conocía la escritura arábiga. Algunos críticos modernos quieren ver en estos personajes un mexuar o tribunal, y otros aseguran que son los diez primeros reyes de la dinastía nazarita; larga contienda se ha originado de esto y muchos argumentos se aducen de una y otra parte, mas la segunda opinión cuenta con fundamentos de mayor solidez: en efecto, el nombre de Sala de la Justicia o del Tribunal, argumento principal de los otros, es tan moderno y desautorizado, que apenas traspasa los límites del siglo actual [XIX], y tampoco vale para la cuestión un documento, hasta hoy desconocido, del año 1678, en el cual se llama esta sala «Menjuar del cuarto de los Leones», puesto que mucha mayor autoridad reviste el nombre de «Sala de los Reyes» y «Sala donde están los Reyes» que la daban en el siglo XVI, así como los testimonios de D. Diego Hurtado de Mendoza y de Antonio de Lalaing, que en 1502 afirmó ser dichas figuras retratos de los reyes granadinos. Estos han de contarse desde Mohamad I, no obstante que algunos, tomando a la letra la indicación de Mendoza, afirman que el primero es Yusuf y el último Muley Hácen, y que se pintaron en tiempo de éste; prescindiendo de la anomalía artística y de otras razones, baste observar que Mendoza creyó haber sido Yusuf el fundador de la Alhambra, y por tanto que sus nueve sucesores fueron quienes completaron la edificación».

Don Leopoldo Eguílaz, para sostener que aquellos personajes son los Reyes, invoca, con la autoridad de D. Diego Hurtado de Mendoza, las de Hernando del Pulgar y de Argote de Molina, que dicen son los diez primeros reyes de la dinastía. Para negar que sea un Mijuar, eruditamente aprovecha gran número de textos, y nota que si lo constituían los principales dignatarios, había de estar presidido por el monarca, y en estos diez retratos no hay uno que presida a los demás con uso exclusivo del trono o *serir* de superpuestos cojines y su estrado real, que aun vacío se mostraría presidiendo en caso de faltar el rey al consejo. Todavía da muchas otras razones: la no determinación de las dignidades escalonadas, el Gran Visir primero, el jefe de los alchandares después (que siempre era un negro, y en las pinturas no hay ninguno), muchos otros dignatarios, el secretario (Sahib al Mizuar) precisamente en pie delante

del Rey (que aquí no se ve), los alcadíes con su especial tocado (que aquí faltan), etc.

Mas el mismo escritor propone con gran acopio de datos una dificultad, demostrando que la dinastía granadina tenía por propio color, para su indumentaria real (salvo el negro de lutos), el rojo, escarlata o carmesí, y dada la inmensa importancia del color en las dinastías árabes (el blanco de los Homeyas, el negro de los Abasidas, el verde de los Fatimitas, etc.), no deja de sorprender que en los retratos no domine el rojo.

La fuerza de estos reparos confiesa el señor Eguílaz que le tenían convencido de que tampoco eran Reyes de Granada los retratados, pero otros muchos argumentos le hicieron rectificar su opinión, particularmente el escudo de los Alhamares puesto dos veces en dichas pinturas y tantas veces debajo de ellas (1), el carácter reservado, de harem, que tenía todo el Palacio o Casa de los Leones, y la razón de que los escritores cristianos del siglo XVI citados y los papeles de la Alhambra al llamar Sala de los Reyes, traducen al castellano seguramente (como en otros casos) el nombre que tenían aquellas piezas en árabe.

Para salir al paso de la extrañeza que causa ver retratos de Reyes moros, cuando tanta enemiga hubo a la figura animal y humana entre los fieles muslimes, aporta el señor Eguílaz datos variadísimos: retratos del profeta Mahoma en la mezquita de Jerusalem, bajo Ab-del-Melic, y otros después vistos por un comerciante (siglo XI) en la China, las conquistas de Harum-Ar-Raschid pintadas en su palacio, un sultán tulónida de Egipto que hizo hacer su propia estatua y las de sus mujeres, nuestro califa Abderrhaman III, que encargó la de su favorita, otra en bronce de un propio rey zirita de Granada, que era estatua ecuestre, y toda una serie de pinturas de retratos de sultanes marroquíes que pudo ver en el siglo XVI un misionero franciscano, mostrándoselos el propio Sultán y hablando de la excepción a las prohibiciones canónicas en casos tan notables como el de tratarse de tan píos y victoriosos monarcas del Islam.

Tales prohibiciones canónicas, que no son del Alcorán (dogmático para schiitas y malequíes a la vez), sino del Hadith, no son obedecidas por el cisma schiita, y por tanto por la Persia hoy y por otras partes antiguas del mundo musulmán. Pero al caso no nos interesa el valor, muy relativo, de semejantes prohibiciones, pues sean reyes o no sean reyes los personajes retratados, en

(1) Escudos de la banda hay debajo de cada personaje y aun cuatro más (huecos de la composición, causados por la concavidad).

tiempo de moros se pintaron, a la vez que las escenas de sabrosas aventuras caballerescas de las otras dos bóvedas compañeras.

Don Leopoldo de Eguílaz quiso sostener al pie de la letra la ya conocida especie de Hurtado de Mendoza que diciendo que Yusuf-Abul-Hachach, «inventor de la alquimia», era el primer fundador del Palacio de la Alhambra, supone que lo engrandecieron sus diez reyes sucesores cuyos retratos se ven en una sala del Palacio, como los habían reconocido algunos ancianos que él había tratado. Si efectivamente es D. Diego Hurtado de Mendoza, como siempre se había creído, el autor del texto aludido, su autoridad es grande, pues fué su padre, el segundo conde de Tendilla, el primer alcaide cristiano de la Alhambra, cargo que tuvieron los Tendillas hasta Felipe V. En su niñez (nacido en 1503) pudo conocer a quienes conocieron a los reyes granadinos últimos, no a ninguno de los diez primeros. En definitiva, para el señor Eguílaz las pinturas son del reinado de Muley Hácen, penúltimo rey, padre de Boabdil, y los retratados sus antepasados, desde el constructor de la Casa de Leones, o sea Mohamad V, el hijo de Yusuf-Abul-Hachach.

Esta particular opinión no puede hoy mantenerse, pues siendo de la misma mano las pinturas de las tres bóvedas, tienen las escenas novelescas infinitos detalles y características del arte pictórico cristiano de principios del XV, y no del XV tan avanzado como el reinado de Muley Hácen.

Toda duda sobre la religión o cultura artística del pintor (sobre lo que se ha discutido mucho) es hoy baldía, cuando conocemos tanto (en bien pocos años avanzado el estudio) así la pintura cristiana del siglo XIV y XV, en sus varias escuelas, períodos y nacionalidades, como la pintura oriental (de bien poco tiempo a esta parte). En la misma Alhambra, en la Torre de las Damas, se descubrieron hace pocos años interesantísimas pinturas historiadas tan indiscutiblemente de arte musulmán, como son (con absoluta evidencia) obras de arte indiscutiblemente cristiano las de las tres alhanias del Cuarto de Leones que nos ocupan. El autor de éstas sería cristiano o sería un renegado, sería un prisionero o bien un artista libre, solicitado de tierras cristianas por los monarcas granadinos; será un borgoñón (Kühnel), será un sevillano (según opinión autorizadísima de los señores Gómez Moreno, hijo, y Bertaux), o un valenciano o italiano-valenciano (según mis opiniones), o será (como antes creyeron algunos críticos) un artista italiano (de Italia); pero lo que no puede negarse es su educación

artística cristiana, por un lado, y la época, principios del siglo xv, por otro (1).

Supuesta (por razón de estilo) la determinación de la época (por 1400), ya es fácil imaginar la serie de los personajes retratados, pues si excluímos a los reyes intrusos (como Ismael II y como Abusaid Mohamad VI, el Bermejo), y poniendo a la cabecera (como parece inexcusable), al fundador de la regia dinastía y del castillo de la Alhambra, los diez monarcas retratados han de ser Mohamad I ben Alhamar († 1273) (2); Mohamad II († 1302); Mohamad III (destronado en 1308), el de la mezquita de la Alhambra y la lámpara del Museo Arqueológico Nacional; Muley Nazar; Abul Walid Ismael († 1325) el mártir, el del jarro de la Alhambra; Yusuf Abul Hachach († 1325), el de la Puerta de Justicia y el Salón de Embajadores; Mohamad V († 1391), el del Patio de los Arrayanes, la Casa de Leones y la Puerta del Vino; Yusuf II († 1395), y Mohamad VII († 1408), el constructor de la Torre de las Infantas: advirtiendo al lector que esa numeración de los Mohamad es moderna y cristiana, y extraña (como que se aceptan para ella los intrusos) a la tradición de legitimidad dinástica que había de tener presente el monarca que encargó las pinturas, Mohamad VII, con toda probabilidad: es decir (pues los nombres árabes que nosotros aislamos y aun cambiamos son en ellos complicadísimos) el sultán Abu Abdallah Almostaini Billah.

Sentados alrededor, en redondo, los diez nazaritas, sin saber por dónde comienza o dónde se corta la serie, no podemos aplicar uno de esos nombres a cada uno de los retratos. Son los diez citados, pero no podemos señalarlos individualmente.

No los reproducimos aquí directamente de lo pintado.

En el siglo xix ofreciéronse algunas reproducciones como la del libro de Owen Jones, o los dibujos citados de D. Rafael Latorre, al trazo y muy en pequeño, en la monografía de Eguílaz. Después Mr. Bertaux por fotografía suya directa ha reproducido la bóveda central de los Reyes y alguna de las laterales, como también el Dr. August L. Mayer.

---

(1) Para resumir las opiniones consúltense (evacuando algunas de las referencias del tercero) los textos siguientes: Oliver y Hurtado, *Granada y sus monumentos árabes*, 1875. Contreras, *Ligero estudio de las pinturas de la Alhambra*. M. Gómez Moreno, padre, *Guía*, pág. 77 y anteriores. Eguílaz, *Estudio sobre las pinturas de la Alhambra*. R. Amador de los Ríos, *Discurso de recepción en la Academia de San Fernando*. Gómez Moreno, hijo, *Garci Fernández, pintor de Sevilla*, en *Cultura Española*, Agosto 1908, y *Arte cristiano entre los moros de Granada* (Homenaje a Codera, Zaragoza, 1904), páginas 263-265. Bertaux, en la *Histoire de l'Art*, de André Michel, páginas 754 a 756 del vol. II, tomo III, con una reproducción. Tormo, *Bol. de la Soc. Esp. de Excursiones*, p. 90 del tomo XVIII (año 1910), 2.° trimestre. A. L. Mayer, *Geschichte der Spanischen Malerey*, I, 167-8, con tres reproducciones (antes no se había ocupado de estas obras en su libro *Die Sevillaner Malerschule)*. E. Kühnel, *Granada (Stätten der Kultur)*.

(2) ¡Perdone el lector que utilice la cruz para señalar la muerte de infieles! Es abreviatura.

Cinco de los diez primeros reyes legítimos de Granada (nazaritas). De copia del siglo XVIII, de Sánchez Saravia.

Lo que reproducimos aquí son unas copias hechas al temple en el siglo XVIII. Diego Sánchez Saravia, académico en 1762 (falleció en 1779), por encargo de la Real Academia de San Fernando, hizo dichas copias, desarrollando

Cinco de los diez primeros reyes legítimos de Granada (nazaritas). De copia del siglo XVIII, de Sánchez Saravia.

algo caprichosamente las tres superficies cóncavas de las bóvedas en seis planos. Fué ello en aquella ocasión en que se levantaron por él mismo, y en la misma misión artística, los planos y alzados y se tomaron detalles de la Alhambra árabe y del soberbio inacabado Palacio del Renacimiento, de Carlos V. A Car-

los III plació la labor del pintor y mandó que se guardase en la Academia y que se grabasen copias. Un día Goya, andando el tiempo, pidió un ejemplar de los grabados arquitectónicos en premio o parte de pago de alguna de sus pinturas: del retrato ecuestre de Fernando VII.

Advirtiendo al lector las inexactitudes del copista setecentista—que (por ejemplo) puso los escudos a los pies del personaje sentado al centro de cada lado, cuando están entre los personajes extremos y debió en consecuencia copiarlos Saravia medio escudo en cada uno de los extremos de sus dos cuadritos—, todavía es útil que no dejemos inédito ese testimonio gráfico del estado de las famosas pinturas al promedio del siglo XVIII, en pleno período de abandono de la Alhambra (desde Felipe V) y antes de comenzar el período de las restauraciones románticas.

No es la genealogía en el mundo semítico, en el musulmán, sino infinitamente más importante que en el cristiano, particularmente para los jarifes, descendientes de Mahoma; pero como no eran táles los nazaríes de Granada, y como la legitimidad monárquica en aquella política y religión fatalistas no se basa en la genealogía, como en el mundo cristiano-germánico, la serie pintada de los Reyes granadinos no se puede aceptar como cosa espontánea propia de la civilización del país. No cismáticos los árabes granadinos, les valía la prohibición canónica del Hadith; pero más trascendentales eran las prohibiciones del mismo Alcorán (del juego de dados, del uso de vajilla de oro y plata, del vino, de la música, de la danza), que los moros tantas veces olvidan. Para aceptar de los cristianos verdadera afición a pinturas, basta el hecho de las mutuas y complejas influencias de ambos pueblos peninsulares (en usos, en trajes, en armas, en arte). Para aceptar de los Reyes de Castilla el ejemplo de las regias series icónicas, nos es precioso el dato que nos trae Ibn Jaldun, vuelto a Granada de la embajada a Sevilla (a Pedro el Cruel): «Por consecuencia de las relaciones con los españoles, dice, además de tomarles sus costumbres y sus trajes, nuestros muslimes, les hemos tomado el ejemplo y uso de adornar con imágenes o retratos los muros de casas y palacios». En realidad, éramos más unos, todos, de lo que unos y otros creíamos, porque esa corte de Pedro I (Arquitectura, Artes todas) y ese rey Pedro I (dado a la «poligamia» y a la justicia y a la venganza y a la recaudación de capitales por medios sanguinarios) no son otra cosa que corte a lo moro y que rey y que gran rey «justiciero»... a lo moro.

CAPITULO IV

La serie escultórica, perdida, de Condes y de Reyes de Aragón, del Palacio de Barcelona.

Si la cultura y la curiosidad históricas tuvieron en Castilla más espléndido coronamiento en el siglo XIII, por los entusiasmos de Alfonso el Sabio, en los Estados de Aragón es en el siglo XIV y por los entusiasmos de Pedro el Ceremonioso cuando culminan los estudios históricos en plena Edad Media. Alfonso el Sabio habrá sido en el dodecentismo quien mandó hacer las estatuillas de la serie real de Asturias-León-Castilla del Alcázar de Segovia, y Pedro el Ceremonioso vino a ser quien en el trececentismo acabamos de saber que mandó hacer para su Palacio de Barcelona las estatuillas de la serie condal-real de Barcelona-Aragón.

Las hasta ahora ignoradas noticias nos las ofrece una publicación repleta de datos documentales en gran parte inéditos, titulada *Documents per l'Historia de la cultura catalana mig-eval*, y que siendo, reinado por reinado, un «despojo» sistemático y total (total, dado el tema) del histórico Archivo de la Corona de Aragón en Barcelona, se refiere, no a la Cataluña del día, sino a los Estados todos de Aragón, en cuya confederación era Cataluña ciertamente la región que ejercía la hegemonía en el siglo XIV. El diplomatario lo trabajan en los *Estudis Universitaris Catalans* el ilustre catedrático D. Antonio Rubió y Lluch y sus discípulos D. Jorge Rubió (su hijo), D. Ramón de Alós y D. Francisco Martorell, ofreciendo escrupulosamente los textos sin estudio ni particular nota o comentario. Sobre los datos ofrecidos por el tomo I, el único publicado (reinados de Jaime II..., Pedro IV, Juan I y D. Martín), hube de hacer yo algún comentario en una extensa recensión que intitulé «La cultura artística catalana-aragonesa del siglo XIV», en la revista *Cul-*

tura Española (1). Y sin ocuparme de lo más del libro (con extraordinaria desproporción), como es lo referente a Literatura y a libros, todavía tuve que señalar la extremadísima afición de D. Pedro el Ceremonioso a los de Historia, aun la de los reinos y países más apartados, de que ofrece la publicación numerosísimas pruebas.

Pedro el Ceremonioso (IV de Aragón, III de Barcelona, II de Valencia, I de Mallorca y de Cerdeña, pues en aquella monarquía se perpetuaron siempre las numeraciones privativas, que todavía hoy conservan escrupulosamente los historiadores y todos los escritores regnícolas), Pedro «el del Punyalet» (también llamado), en 1342, con un escultor (ya de antes conocido), con Maestro Aloy, que no se dice de qué población era vecino, y que tanto sabíamos (de antes) que había trabajado para Tarragona (portada de la catedral) y para Poblet (sepulcros reales), había contratado la labra de diez y nueve estatuas de antepasados de Don Pedro: once Condes de Barcelona y ocho Condes-Reyes, o sea Reyes de Aragón después de la unión definitiva de las dos coronas. El maestro se había obligado a llevar los bloques de alabastro a Barcelona y labrar allí las estatuas para colocarlas en el Palacio. Pasados unos ocho años, el Rey Ceremonioso pide que las diez y nueve estatuas ya entonces labradas se lleven de Gerona y de Belda (donde por lo visto se esculpieron) al mar, y que se embarquen después para Barcelona, repitiendo ahora, en 1350 (17 de Julio), que eran obra de *Maestro Aloy*. Belda no puede ser sino la villa de Beuda, arriba en la montaña, Condado de Besalú, donde creo recordar que hay unas canteras, al menos las hay en pueblecitos vecinos.

Pedro el Ceremonioso se preocupó mucho de la formación iconográfica de la serie de los monarcas predecesores suyos, tratando de conocer bien sus fisonomías y la indumentaria, y al caso, encargó al abad de Ripoll que le hiciera averiguaciones respecto de los viejos Condes de Barcelona, allí enterrados, según nos demuestra otro documento del libro, carta inédita, de 1358, diez años después del trabajo de las estatuas alabastrinas de MAESTRO ALOY. El detalle del color del pelo de los cadáveres a desenterrar, al propósito del Rey, circunstancia en que hace hincapié el monarca, nos indica que pudieran acaso tales rebuscos macabros aprovecharse, tanto como para hacer otra serie icónica, para poder ordenar la pintura o policromía de las estatuas de Maestro Aloy.

Por lo demás, Pedro no se ocupaba solamente de los sepulcros para poco

(1) Número XV de Agosto de 1909, páginas 611-617.

agradables eruditas profanaciones, sino también para procurar (en los casos que faltaba) el debido honor de los enterramientos a los monarcas que no lo habían alcanzado tan digno como era debido. El propio libro nos da noticia de que ordenó el traslado del cadáver de Iñigo Arista al venerando monasterio aragonés (Sobrarbe) de San Victorián.

Hemos de hacer aquí (hemos de repetir) algunas observaciones sobre la serie de Pedro el Ceremonioso. En realidad se cuentan más de once Condes soberanos de Barcelona desde Wifredo el Velloso—Don Pedro creía en la existencia del diploma imperial de independencia del Condado—hasta Ramón Berenguer IV, casado con la heredera de Aragón y padre del primer Conde-Rey, Alfonso II. Pero en realidad resultaban sólo *once*, no contando los frecuentes casos de «diarquía»: gobierno de dos hermanos, y algún desdoblamiento de personalidad que ha comprobado la crítica moderna. En *once* pensaba también probablemente Jaime I (pensando en la genealogía soberana de Barcelona, la de su estirpe agnaticia) cuando se llamaba a sí mismo el 14.º de los monarcas de su corona, dato que tanto ha trastornado a todos los historiadores aragoneses.

Otra observación curiosa he de repetir aquí: el catalanismo, a ultranza, de Pedro el Ceremonioso, predilección política y personal suya que hace muchos años noté yo como explicación de los conflictos de La Unión (aragonesista y anticatalanista) (1). Aquí, en el Palacio de Barcelona, pudo ponerse y no se puso la serie íntegra de los Reyes de Aragón, además de los Condes y de los Condes-Reyes; no de otro modo que como Alfonso el Sabio mandó poner en Segovia la serie íntegra, incluso de reyes de Asturias y de León, monarcas que nunca en Segovia habían dominado. Si se tratara de un palacio municipal, o bien regional (como luego lo fué el de la Diputación de las Cortes), la singularidad hubiera sido indicadísima, mas no en la residencia principal del monarca de la confederación catalano-aragonesa, soberano para quien Barcelona era la principal metrópoli, además de ser el emporio de toda la monarquía y el asiento más constante de su corte.

Y no se diga que el más aficionado a la Historia de todos los monarcas aragoneses y a la vez el más escrupuloso y ceremonioso, dando aquella prueba de predilección catalana no pensaba bien lo que hacía, porque en otro documento del propio libro y del propio archivo (aunque antes ya publicado), fechado en 1360, se ve que Don Pedro encargó al platero valenciano Pedro Bernés, un es-

(1) Esa fué la tesis de mi memoria doctoral, en Filosofía y Letras.

MAESTRO ALOY. Pedro IV el Ceremonioso («San Carlomagno», catedral de Gerona).

toque de honor, una gran espada para las ceremonias de la coronación regia, como Reyes de Aragón (no como Condes de Barcelona), y en la pieza, en su vaina, en esmaltes, quiso que se pusieran también los retratos de los mismos diez y nueve monarcas, incluso él mismo (expresándolo aquí), es decir, los mismos diez y nueve soberanos de las diez y nueve estatuas, diciendo expresamente el monarca ceremonioso que cada esmalte tendría la figura de un rey o de un conde de Barcelona. Es este detalle del regionalismo catalanista de Don Pedro, a mi ver, explicación de muchas cosas, unas de ellas permanentes (como el carácter tan hondamente confederativo de aquella gran corona de reinos distintos), y otras de carácter circunstancial, como la hegemonía catalana impresa por los monarcas del XIV, contradicha después, por cierto, por los monarcas del siglo XV, de la nueva dinastía de Antequera.

He dicho en el enunciado de este capítulo que la serie de Reyes, estatuas de *Maestro Aloy*, encargadas al promedio del siglo XIV por el rey «del Puñalet», se había perdido, y así es la verdad. Nos queda acaso, con el recuerdo del hecho y de su valor iconográfico, una muestra, en una ya famosa estatua, también de alabastro, de la provincia de Gerona, que se conservó por caso en la catedral de Gerona como si fuera una efigie de San Carlomagno—sabido es que el gran emperador tuvo culto en todas las provincias de su Imperio—, que se trajo a Madrid en 1892 a la Exposición Histórico-Europea, cuando el centenario del descubrimiento de América, y que ya entonces el ilustrado Barón de las Cuatro Torres, Conde del Asalto, demostró, en notable trabajo monográfico, que era retrato de un rey de Aragón del siglo XIV, probablemente de Pedro IV (1).

Esta notable obra escultórica ha sido reproducida varias veces, particular-

(1) V. «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», tomo II (año 1894), pág. 34.

mente por M. Emile Bertaux (1), que de toda conformidad con el resultado del estudio del Conde del Asalto sostuvo que la estatua era retrato hecho por 1350, a juzgar por la indumentaria, y que probablemente representa a un rey, no diciéndonos lo que claramente se deduce de su opinión, que es verdadero retrato fisonómico y no representativo tan sólo del monarca «del Puñalet»: hasta puñal lleva la estatua, además del estoque o gran espada, el uno y la otra adornados del escudito, repetido, de las barras (los pales) catalanas.

En mi citada recensión (2) redondeaba yo el estudio del Conde del Asalto y el autorizadísimo de M. Bertaux, añadiendo la casi seguridad de que a esta otra creación casi evidentemente de *Maestro Aloy*, como las otras diez y nueve, se alude en otro de los documentos del Archivo de Barcelona, cuando en 1351 (20 de Octubre), es decir, un año después de reclamar el Rey las diez y nueve estatuas labradas en Gerona y en la villa de Belda (Gerona), estando Pedro IV en el conquistado Rosellón de los desposeídos reyes de Mallorca, escribe en Perpiñán una carta para que le remitan allí una estatua de piedra, retrato suyo, sin decir de qué autor, que se hallaba en Castellón de Ampurias (también provincia de Gerona). Decía yo, en 1909: «como encargos de estatuas retratos que no fueran sepulcrales eran tan poco frecuentes en el siglo XIV, ¿quién no pensará que deba ser del mismo maestro la suelta y aislada y las diez y nueve de la serie condal y real, sabiendo que las unas estaban terminadas en 1350 (comenzadas en 1342), y la otra es reclamada en 1351, y que las unas en 1350 estaban en Gerona y Belda, y la otra en Castellón de Ampurias en 1351, en poblaciones tan próximas?» Añadiendo (en lo inesperado del accidente), que sea en Gerona donde se ha conservado el seudo San Carlomagno, y que está labrado en alabastro, como se sabe que se labraron, por el mismísimo tiempo que delata su estilo e indumentaria, las otras diez y nueve, llego al convencimiento (personal) de tenerle por el retrato de Pedro el Ceremonioso, por obra de *Maestro Aloy*, y por pieza apropiada para ofrecerla aquí a mis lectores, como muestra de cómo serían las perdidas estatuas del Palacio de Barcelona mandadas esculpir por Pedro IV y que representaban por lo visto a los Condes Wifredo I, Wifredo II, Mirón (diarca, pero que algo sobrevivió al hermano mayor), o Suñer o Seniofredo, Borrell, Ramón Borrell, Berenguer Ramón I, Ramón Berenguer I, Ramón Berenguer II (imagino que debió olvidarse a Berenguer Ramón II, diarca que asesinó, con éxito temporal, a su hermano ma-

(1) En la *Histoire du l'Art*, de André Michel, pág. 675 del vol. 2.° del tomo II.
(2) V. *Cultura Española*, núm. 15, Agosto, 1909, páginas 614-616.

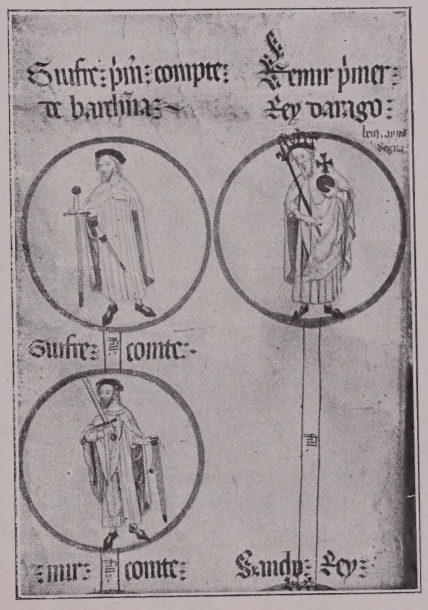
yor), Ramón Berenguer III y Ramón Berenguer IV, y a los Reyes-Condes (en éstos no caben dudas) Alfonso el Casto, Pedro el Católico, Jaime el Conquistador, Pedro el Grande, Alfonso el Liberal, Jaime el Justo, Alfonso el Benigno y Pedro el Ceremonioso.

El cuidado que se ve que el Rey puso en el trabajo de esta labor y en rebuscas histórico-iconológicas, seguramente que daría autoridad a esta serie y que serviría, por consecuencia, algunas veces de modelo a trabajos artístico-icónicos posteriores, de los que vamos a hacer algún estudio.

CAPITULO V

La serie de los Reyes de Aragón y Condes de Barcelona en un rollo del Museo de Tarragona.

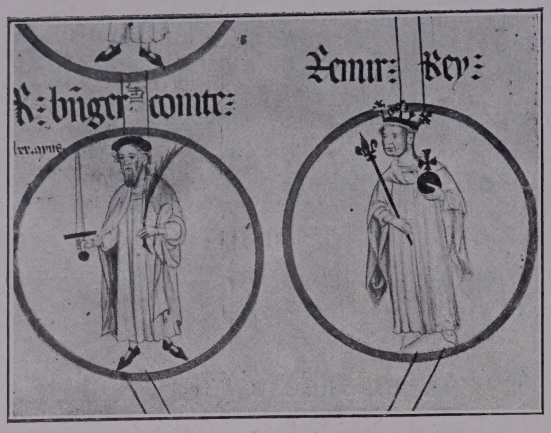
Se trata esta vez de un trabajo iconográfico distinto de los monumentales, como que es pintura en pergamino, y como miniatura, parece que debíamos referirla a otro tema que el propio de esta publicación. No dejamos de incluirlo en ella por ser de serie completa y sin otro texto ni explicación que la de las imágenes mismas, o sea el nombre del Rey o del Conde, en letra grande; el número de años que reinó, en letra chica, y la condición de hijo o de hermano (o primo hermano) del antecesor en la corona, en letra mediana, pues en realidad es un árbol genealógico, o al menos quiere ser eso.



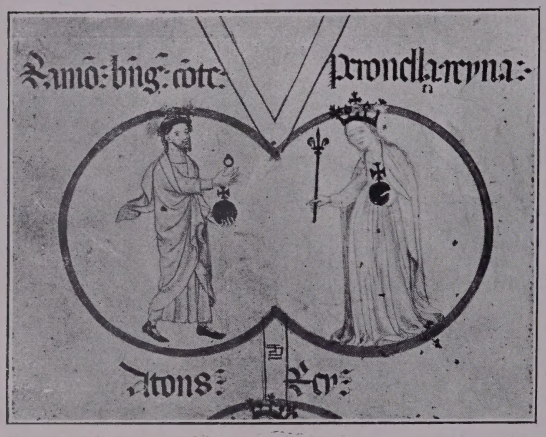
Wifredo I y II, y Ramiro I.

Está formado por cuatro piezas de pergamino, unidas, teniendo de ancho sólo veintitrés centímetros y nada menos que tres metros y medio de largo (1), sin que diga el docto catálogo del Museo de Tarragona la procedencia, sino sólo que lo adquirió la Comisión Provincial de Monumentos. Por razón de la mate-

(1) Número 3.268 en el «Catálogo del Museo Arqueológico de Tarragona, con la clasificación hecha en 1878 por D. Buenaventura Hernández Sanahuja, continuado hasta el presente... por D. Angel del Arco y Molinero». Tarragona-Adolfo Alegret, 1894. Expuesto en el aparador 8.°, núm. 46.



Ramón Berenguer III y Ramiro el Monje.



Ramón Berenguer IV y Petronila.

ria y del tamaño, dicho catálogo lo llama «Rollo o volumen», según el tecnicismo de los libros de la antigüedad, que es sabido que se formaban de una larguísima hoja única enrollada y conservada metida con otros rollos en una como cesta, *cista*. Que se guardara enrollado dicho árbol genealógico es más probable que no que se tuviera extendido en sentido perpendicular en una sala de palacio o de monasterio, pero todo es posible.

Las efigies están encerradas en círculos, y fuera de ellos, encima, el nombre en catalán de cada monarca en letras alemanas o góticas de buena ejecución. Un solo vástago marca, no la generación según la carne, sino la sucesión en la corona, pues igualmente baja recto, de círculo en círculo, de un rey padre a un rey hijo, que de un rey hermano a otro rey hermano: solamente el letrerillo, en sentido perpendicular (y dentro de las paralelas que traza el vástago), diferencia al hijo (fill) del hermano (germá) o primo.

Con esto ya se adivina que no hay verdadero «árbol», pues no hay ramas ni troncos, con la sola excepción de establecer al principio, paralelas entre sí, dos series, a saber: la condal de Cataluña (a la izquierda del espectador) y la real de Aragón (a la derecha), que dejan el paralelismo, para por trazos igualmente oblicuos venir a juntarse en el último Conde privativo de Barcelona, Ramón Berenguer IV, y en su esposa, la heredera de Aragón Doña Petronila, que a la catalana se la apellida con el gentil nombre de «Peronella».

Y como la serie condal barcelonesa comenzó (independiente ya de Francia)

algunos centenares de años antes de que comenzara el reino de Aragón (separado de Navarra), en el paralelismo, supuesto que a igual altura se quiso pintar a Wifredo el Velloso, primer conde independiente (siglo IX), que a Ramiro I, primer rey de Aragón (siglo XI), hubo que espesar y apretar entre sí a los Condes en su línea, y hubo (al contrario) que aclararla en la de Reyes de Aragón, para que

Pedro el Grande y Alfonso el Liberal.

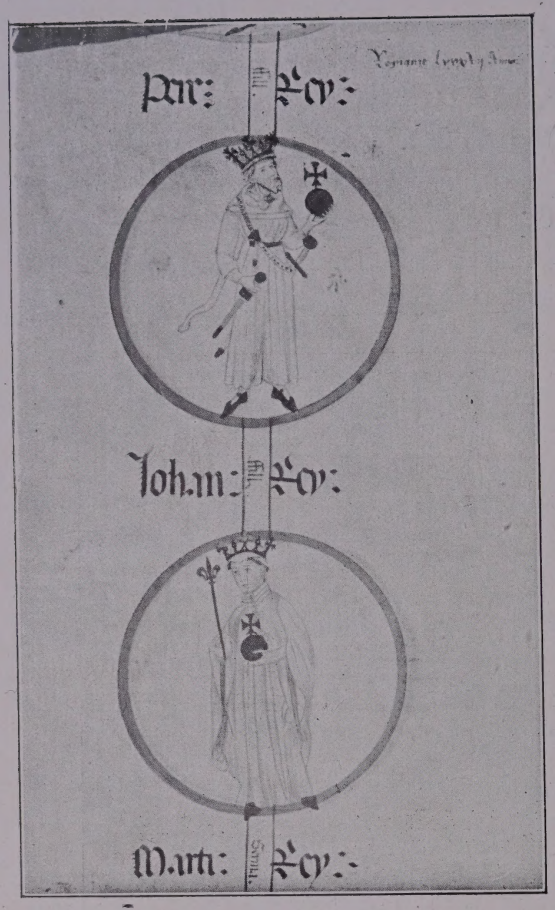
Ramón Berenguer IV y Petronila coincidieran en un doble círculo (formado por dos circunferencias intersecantes), en el que aparecen ambos en una bella escena de entrega del anillo nupcial.

Contando a dicho Ramón Berenguer IV son once los condes retratados (1), y contando a Doña Petronila misma son seis los Reyes de Aragón hasta la feliz unión (2). Siguen después ya en único

Jaime el Justo y Alfonso el Benigno.

(1) Wifredo I, Wifredo II, Mirón, Seniofredo, Borrell, Ramón Borrell, Berenguer Ramón I, Ramón Berenguer I, Ramón Berenguer II (no poniendo a su hermano el fratricida Berenguer Ramón II), Ramón Berenguer III y Ramón Berenguer IV.

(2) Ramiro I, Sancho Ramírez, Pedro I, Alfonso el Batallador, Ramiro el Monje y Doña Petronila.



Pedro el Ceremonioso y Juan el Cazador.

tallo todos los diez Reyes-Condes de la casa de Barcelona que se contaron hasta Martín el Humano, en quien se había de extinguir la dinastía de casi seis siglos secular (1). Se pintó o se acabó de pintar todo el pergamino iconográfico cuando reinaba D. Martín el Humano, pues se coloca también, como último vástago, al que fué su malogrado primogénito, entonces (por la esposa) Rey de Sicilia y, por sí mismo, primogénito de Aragón.

Y como D. Martín el Joven reinaba, mas no en nuestra península, no se le viste de rey, sino de armado caballero, y aunque se le pone corona real en el yelmo encasquetado, no se incluye la figura en círculo como todas las demás; y mientras los otros sus antepasados Reyes de Aragón, tienen en sus manos siempre el cetro y la esfera-mundi surmontada de la cruz de Aragüés, él embraza en su izquierda una tarja o pavés y tiene de su diestra la lanza con su pendón. En este pendoncillo se ve la cruz de San Jorge, Patrón de Cataluña, y en dicho pavés la única nota heráldica de todo el pergamino: el conocido escudo de la Sicilia *ultra pharo* o Sicilia aragonesa (2): acuartelado en sotuer, con los pales («barras») de Aragón y las águilas de Suabia.

En el resto del pergamino se ve que los meros Condes de Barcelona nunca ostentan ni el cetro ni la esfera-mundi de la realeza, ni tampoco la corona real

(1) Alfonso Ramón o el Casto, Pedro el Católico, Jaime el Conquistador, Pedro el Grande, Alfonso el Liberal, Jaime el Justo, Alfonso el Benigno, Pedro el Ceremonioso, Juan el Cazador y Martín el Humano. Citoles por sus apodos y no por sus números, por ser tan complicada la numeración, distinta en cada uno de sus Estados de Aragón, de Cataluña, de Valencia, de Mallorca, de Cerdeña y de Sicilia. Ejemplo: Alfonso el Magnánimo es el 5.° en Aragón, el 4.° en Cataluña, el 3.° en Valencia, el 2.° en Cerdeña y el 1.° en Nápoles.

(2) La Sicilia *citra pharo* (respecto de los italianos) es el que nosotros apellidábamos Reino de Nápoles.

de altas potencias. Visten casi igual que los Reyes, traje civil, pero su corona se reduce a una como gorra y todos usan espada, que nó los reyes. A algunos, además, se les ve puñal, y otros tienen en sus manos una palma o una flor. Ramón Berenguer IV, que se sabe que no se llamó Rey de Aragón (como no se llamó Rey de Inglaterra, caso único, el marido de Victoria I), no tiene cetro, como su mujer, pero sí esfera-mundi, a la vez que ella; y su corona es condal, no real, aunque parece que se le pintaron y se le borraron los tres altos florones. Mas el apellidado «Príncipe» de Aragón en las Historias (simple «comte» en la letra del pergamino) ya no nos muestra la espada que rigurosamente se ha puesto (de una manera o de otra) en las manos de todos los otros Condes sus antepasados.

Martín el Humano y Martín el Joven.

El valor histórico, verdaderamente iconográfico, y de iconografía verídica, del pergamino, se adivina a la primera inspección. Son verdaderas fisonomías tomadas directa o indirectamente del natural las cabezas (las citamos en orden retrógrado) de D. Martín el Joven, de D. Martín el Humano, de D. Juan el Cazador y de D. Pedro el Ceremonioso. Es algo dudoso que todavía nos dé un testimonio de fisonomía verdadera (más indirecta, y relativamente) el retrato de Alfonso el Benigno y el de Jaime el Justo, y de todas las restantes caras es seguro que se repetían de poquísimos tipos convencionales del artista, pintor anónimo de principios del siglo XV, que a juzgar por las citadas cabezas del natu-

ral, por modo admirable las tomaba esquemáticamente al dibujarlas miniando con tres o cuatro colores. La mejor es la de D. Juan el Cazador, a mi juicio.

En la letra nunca se les pone número ni apodo alguno a los Reyes y Condes, y solamente por su colocación se acierta a distinguir a los varios «Pere», a los varios «Alfonso», a los varios «Guifre» o los varios «Bñger» (Berenguer).

En la indumentaria, igualísima (calzado y manto y túnica), excepto en los últimos, se comprueba la unidad del encargo, pues se tomó como moda que se suponía había perdurado cinco siglos, la penúltima o antepenúltima conocida.

Todo lo cual nos hace concluir, con la tesis de que la serie, si se acabó ciertamente entre 1395 y 1409 (reinando Martín el Humano y viviendo Martín el Joven siendo rey de Sicilia), es probable que se hiciera entonces o se comenzara a hacer bien pocos años antes.

CAPITULO VI

La dudosa serie medieval de tablas de Reyes de Valencia, de la vieja Casa de la Ciudad.

Con haberse registrado tanto el archivo de la ciudad de Valencia, no creo que se haya publicado ni que se haya encontrado siquiera noticia inédita de una serie de retratos de Reyes de Valencia que había de corresponder al fin del primer cuarto del siglo xv. Y como un archivo como es aquél, tan doctamente llevado y tan frecuentemente registrado por sus servidores los Tramoyeres, los Vives Liern y los Burguera, no da explicación del hecho, el ánimo se deja llevar de la prevención de que no procedan de la vieja Casa de la Ciudad de Valencia las cuatro interesantísimas tablitas de retratos de reyes del Museo arqueológico provincial de Barcelona (de Santa Agueda), que aquí ofrecemos sin embargo al estudio y a la admiración de nuestros lectores, por ser obras de arte primitivo, singulares y felicísimas.

El hecho es que dicho Museo del Estado en Barcelona, servido por el Cuerpo nacional de Archiveros-Bibliotecarios-Arqueólogos, y el primero, en puro orden cronológico, de los Museos de Barcelona (con ser hoy tanto más importante el Museo del Parque, municipal), conserva las cuatro tablitas en aquella su bellísima sala o nave, antes iglesia palaciana de Santa Agueda.

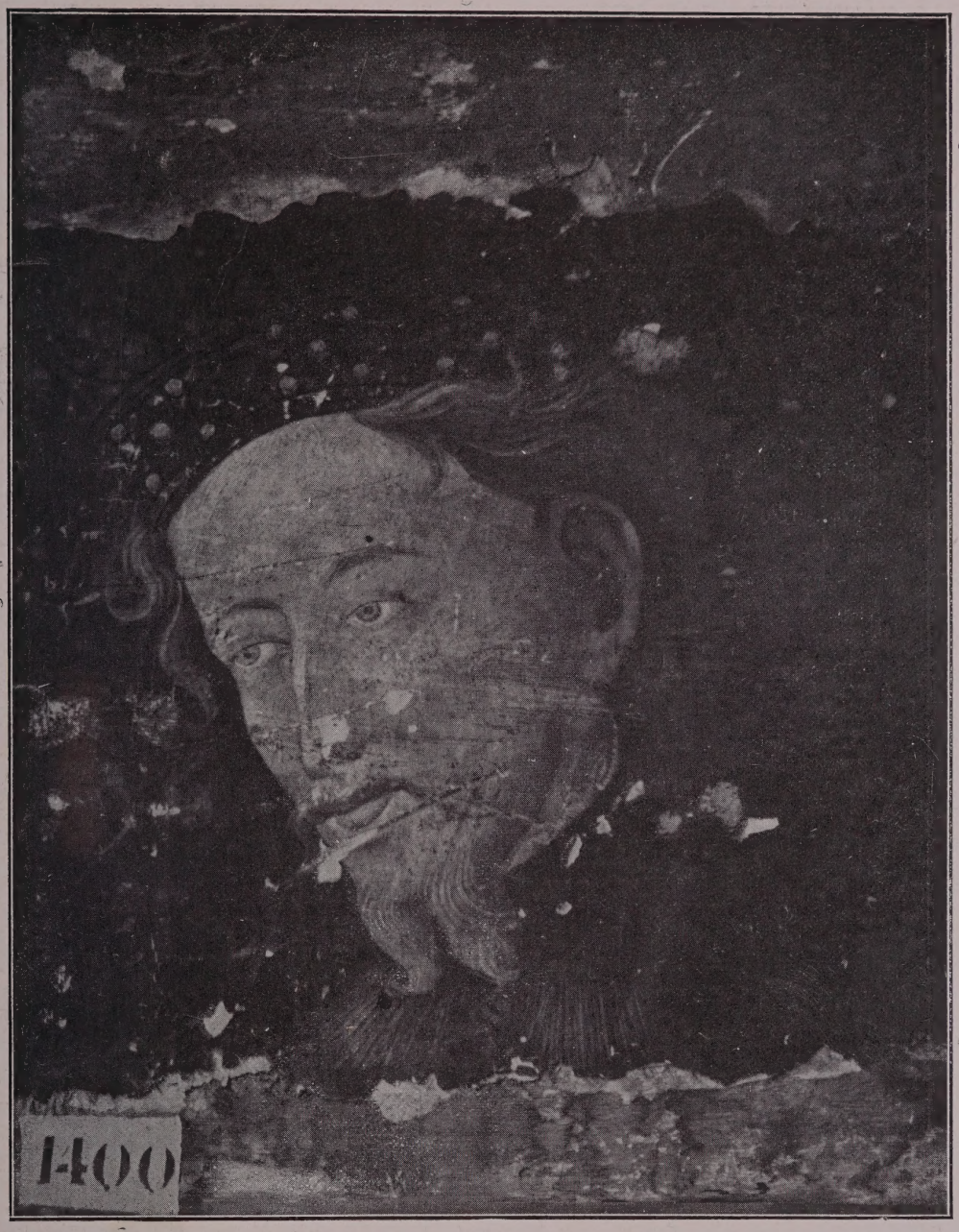
El Museo tiene catálogo desde 1888, del que fué autor el jefe de la casa y muy conocido escritor D. Antonio Elías de Molíns (1), y a la pág. 167 cataloga así los cuatro cuadritos que, por fotografía inédita y por nosotros encargada al caso, reproducimos.

---

(1) «Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, publicado por la Comisión Provincial de Monumentos y redactado por D. Antonio Elías de Molíns», Barcelona. I. Barcelonesa, 1888.

Alfonso el Liberal (3.° en Aragón, 1.° en Valencia).

«N.º 1.400. Don Jaime I el Conquistador, Conde de Barcelona y Rey de Aragón. Busto pintado sobre tela. Tabla del siglo XV. Publicado en la *Ilustración Catalana*, núm. 219, año 1881. Se cree procedente de una tabla que estuvo colocada en el consistorio de la catedral de Valencia. Este retrato y los tres si-



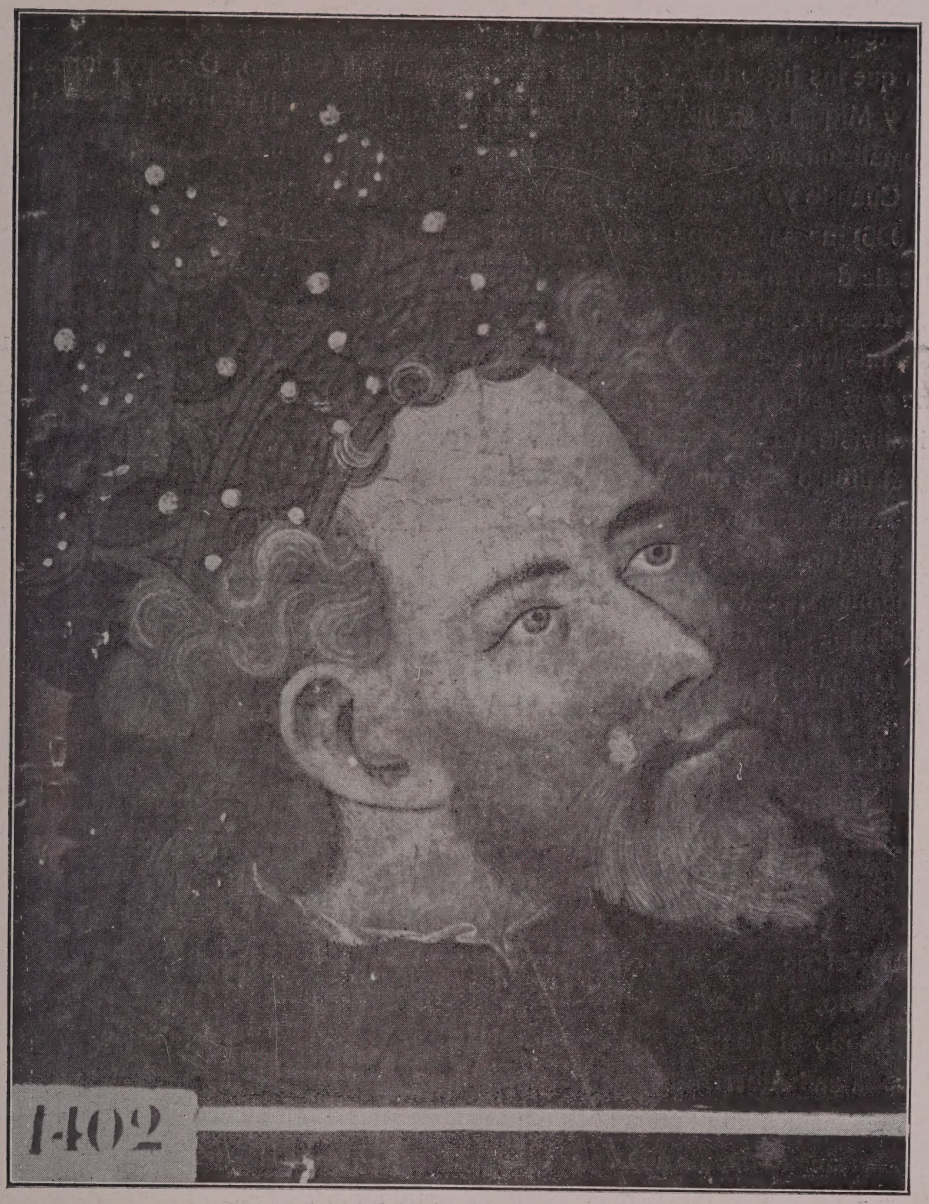
Jaime el Justo (2.° en Aragón y en Valencia).

guientes fueron legados por D. Pablo Milá y Fontanáls a la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos para que se colocaran en el Museo.»

Los números 1.401, 1.402 y 1.403, repiten o se refieren en un todo a lo ante-

Alfonso el Benigno (4.° en Aragón, 2.° en Valencia).

riormente dicho, salvo los nombres de los retratados, ahora Don Alfonso III, Don Pedro IV y Don Alfonso V, cada uno «conde de Barcelona y rey de Aragón», pero viéndose (gracias al ordinal del último y del penúltimo) que el autor del catálogo numera los reyes por la numeración de Aragón y no por la de Barce-



Pedro el Ceremonioso (4.° en Aragón, 2.° en Valencia).

lona o Valencia, refiriéndose positivamente, por tanto, a Jaime el Conquistador, a Alfonso el Liberal, a Pedro el Ceremonioso y a Alfonso el Magnánimo.

La seriedad de D. Pablo Milá y Fontanáls, el distinguido pintor *nazareno*, digno hermano del escrupuloso y puntualísimo filólogo y literato D. Manuel Milá y Fontanáls, dan alguna autoridad a la supuesta procedencia de las tablitas,

suponiéndolas del consistorio de Valencia. Ha bastado tal especie autorizada, para que los historiógrafos del arte cuatrocentista catalán, D. Salvador Sampere y Miquel y su malogrado rival D. Raimundo Casellas, hayan prescindido sistemáticamente de tales tablitas, dándolas implícitamente por valencianas.

Cuando yo las estudié por primera vez atentamente (ello fué en el verano de 1906) me parecieron absolutamente dignas de Jacomart, cuando ahora, después de dedicar un libro a dicho pintor de cámara de Alfonso el Magnánimo, me parecen todavía mejores que sus obras, y de un gran artista predecesor suyo en la misma escuela valenciana. Había visto los grabados de la *Ilustració Catalana* y me sorprendieron las obras, aun ultrajadas por aquella reproducción. Lo primitivista del arte lo define hasta la técnica, de peleteado, nada pictórica, pues por el dibujo y no por el color se procuraba el modelado; pero a la vez que esa monotonía de mero dibujante, en la factura, y a pesar de la violencia en la distinta postura de las cuatro cabezas, se ve en éstas tal diversidad de tipos y fisonomías que delatan a un gran artista enamorado del natural, frente a los más de los primitivos, siempre dados a cabezas repetidas y de convención.

Después de aquel primer estudio he visto muchas obras de arte valenciano, antes para mí no conocidas, que corresponden al estilo y al tiempo del artista desconocido, grande, sin duda el primero, en la escuela valenciana anterior a Jacomart, más arcaico que él y más genial a la vez. Sin dar como obras de la misma mano (pues no han sido estudiadas con la ayuda de fotografías), recuerdo el gran retablo de Santa María la Mayor en la parroquia de Rubielos de Mora (Teruel), el de San Miguel, propiedad de D. Hugo Braunner (en Valencia); el de escenas de la vida de la Virgen, y de un santo obispo mártir arrastrado, de la colección de D. Luis Tortosa, en Onteniente (Valencia), y sobre todo el inmenso, notabilísimo retablo de San Jorge, de Valencia, en el Victoria and Albert Museum (Londres).

Conocidos hoy tantos documentos referentes al arte valenciano del siglo xv (gracias singularmente a D. Luis Tramoyeres y D. José Sanchis Sivera), esa masa de obras sobresalientes solicita el nombre de un artista que igualmente sea sobresaliente, anterior a Jacomart y a Dalmau y posterior a Pere Nicolau (cuyos estilos nos son ya conocidos). Habría que pensar en Antonio Guerau, pintor de la casa del Rey como aquéllos y a la vez pintor de la ciudad (del consistorio de ella), y precisamente a quien se le encargó la pintura y ornamentación de la célebre *sala dorada* del Ayuntamiento: es una idea, una mera especie conjetural. Las fechas de florecimiento de este artista, tan distinguido entre tantos y tantos

otros como nos revelaron los documentos, son las de 1411, 1425 y 1432, apropiadísimas para las tablas y retablos dichos, a juzgar por su estilo, técnica, indumentaria y relativo arcaísmo. La citada *cambra daurada* se comenzó en 1418, y su fama hizo que Alfonso el Magnánimo fuera a admirar su magnificencia: era esa sala el «consistorio». Esa y otras dependencias, salas, capillas, etc., debieron de tener retablos o tablas, que al derribarse la Casa de la Ciudad en 1859-60, se trasladaron, y que alguna pudo extraviarse y venderse, ocasión en que pudo fácilmente lograr los retratos D. Pablo Milá.

Por lo visto, él creyó que procedían de una sola tabla. ¿Tabla religiosa, con retratos de reyes orantes? ¿Tabla o varias tablas con cabezas de reyes?

La diversa y aun violenta actitud de las cabezas hace pensar en lo primero, mas la personalidad de los cuatro reyes, ni consecutivos en la serie, ni particularmente relacionados con Valencia, dos de ellos, nos llevarían a pensar en lo segundo. Las grandes letras, no son propias de cuadro religioso, tampoco.

Que fueran tales retratos los de Jaime el Conquistador, Alfonso el Liberal, Pedro el Ceremonioso y Alfonso el Magnánimo, no está bastante fundado sin embargo. Lo que tienen las tablitas, y esto es todo, son letras minúsculas alemanas, acaso de los respectivos nombres. Pero a Alfonso el Magnánimo le conocemos bien (medallas de Pisanello y otros monumentos) para rechazarle en el acto tan diversa cabeza, y en cambio la de Pedro el Ceremonioso nos parece armónica, si no idéntica (la identidad fisonómica en el siglo XIV es algo difícil de hallar), con otras cabezas que son o quieren también ser su retrato: el «San Carlogmagno» de Gerona y el Pedro el Ceremonioso del pergamino de Tarragona.

El supuesto Jaime I no puede ser Juan I (por no parecerse nada el barbado al sin barba Juan el Cazador del dicho pergamino), ni es Jaime el Conquistador (creo yo), por faltarle la prestancia sublime de aquel gran varón, que levantaba los hombros a la altura del más alto de sus súbditos. Si yo viera allí J sería el caso de pensar en que sea Jaime el Justo, hallando algún acuerdo con la fisonomía (ya menos verídica o algo dudosa) del Jaime el Justo del pergamino tarraconense. No hay más *jotas* iniciales en los Reyes de Valencia hasta la fecha del pintor. Pero el problema en ese cuadrito es dificilísimo, pues a uno y otro lado se ven en parte letras, una A segura, y no veo segura ninguna J o I.

En cuanto a los de A, habrían de ser en absoluto los dos únicos Alfonsos de Valencia, predecesores del Magnánimo, positivamente no retratado en esas tablitas. El uno es Alfonso el Liberal y el otro es Alfonso el Benigno, los cuales dos en el pergamino son parecidísimos, casi iguales, y en las tablitas, el uno

visto de perfil y ya en edad madura, y el otro de frente, joven, difícilmente comparables. Mas como sabemos que Alfonso el Liberal murió de veintiséis años, estando para casarse, y su sobrino Alfonso el Benigno, casi siempre enfermo, vivió treinta y siete años, y luchando con su primogénito, yo llamaré Alfonso el Liberal al del núm. 1.402 (que el Catálogo supone Alfonso el Benigno), y Alfonso el Benigno al núm. 1.404 (que el Catálogo tan absurdamente supone ser Alfonso el Magnánimo), pero haciendo notar que si tienen A esos dos citados (dos AA, el que yo llamo Alfonso el Benigno, y una o acaso dos el que apellido Alfonso el Liberal), también tiene A (como ya he dicho) el que diputo por Jaime el Liberal, ¡que tan confuso es el problema!

En cuanto al que todos única vez acordes (el Sr. Elías de Molins, el inspirador de *La Ilustració Catalana*, y yo) apellidamos Pedro el Ceremonioso, aún se hace preciso advertir que es dudosa la P.

Con estas mis opiniones, resultarían representados cuatro reyes consecutivos, ni correspondientes a la cabecera ni tampoco a la cola de la serie de Reyes valencianos de la época del artista, pues habiendo de imaginar ya los tiempos del reinado del 10.º (o del 9.º... o del 8.º), los retratados subsistentes vienen a ser el 3.º, el 4.º, el 5.º y el 6.º: Alfonso el Liberal, Jaime el Justo, Alfonso el Benigno y Pedro el Ceremonioso (1).

Esas atribuciones mías, repito que no tienen bastante valor objetivo (cualquiera que sea mi convicción, que la tengo).

Daré aquí las discrepancias entre los que hemos estudiado las tablas:

Núm. 1.400: Jaime I para Elías de Molins; Alfonso el Liberal para *La Ilustració*, y Jaime II para mí.

Núm. 1.401: Alfonso el Liberal para el primero y para mí; Jaime I para la segunda.

---

(1) En los artículos citados de *La Ilustració Catalana*, suponiendo cosa hecha pura y simplemente la identificación de los Reyes, sin decir cuáles fueron las razones de ella, se hace la biografía de Jaime I (número de 10 de Enero de 1881), de Alfons III *lo lliberal* (número del 10 de Febrero), de Pedro IV *Ceremoniu* (número de 10 de Julio) y de Alfons V *lo Sabi* (número de 30 de Octubre).

Por excepción razona lo de Jaime diciendo que se ve en la tabla la cicatriz de la famosa herida de saeta de la frente (a la izquierda), recibida en el sitio de Valencia. Es verdad que aún el cadáver (y después de las bochornosísimas profanaciones de Poblet, en 1835) todavía daba testimonio de la herida, pues en el frontal quedó señalada; pero yo en la tabla veo un rayado (como otro que tiene), mas no una herida pintada en el 1.401 (mi Alfonso el Benigno) que es el que *La Ilustració* supone Jaime I. Si dicha raya fuera la *nafra* de la frente ¿cómo la cicatriz de abajo (también roja) iría recta sobre la nariz?

Todavía el autor de tales artículos de *La Ilustració*, de mera lectura histórica y amena, hablando de Pedro el Ceremonioso (única identificación que yo acepto) habla de que era de corta estatura y muy atildado en el vestir: «segons demostra una antiga lámina de cert Códice de la Biblioteca de París»; pues ni lo uno ni lo otro lo acierta a demostrar la tabla. Esta, como todas, van clasificadas en *La Ilustració* como cosa del siglo XV, y diciendo terminantemente que proceden del consistorio de Valencia.

Núm. 1.402: Pedro el Ceremonioso, para todos unánimes.

Núm. 1.403: Alfonso el Magnánimo (¡absurdo!) para ellos; Alfonso el Benigno para mí.

La multiplicidad de letras, cortadas muchas veces al partir o recortar las tablas, explica toda indecisión (1).

Están las cuatro tablitas pintadas al temple sobre tabla enlienzada según la técnica de la época, no «sobre tela» como, ofreciendo pie a errores, dice el Catálogo del Museo de Barcelona. El color es monótono y hoy sucio además, sobre fondo oscuro. Las carnaciones verdosicas, con toques rosados: más natural en mi Alfonso el Benigno, cuyo pelo y barba van blancuzcos, mientras son rojizos el pelo y barba del Jaime el Justo y Pedro el Ceremonioso míos, y aun (rojizo sucio) el de mi Alfonso el Liberal. El artista no era sino dibujante.

Todavía unas palabras: la actitud de las cabezas, nunca la más natural, no llega a la dislocación de los cuellos como en la tabla con supuestos retratos de Reyes de Aragón, hoy perdida, que reprodujo Carderera y que se encontraba en Mallorca. En las tablitas del Museo de Santa Agueda se ven las crenchas del pelo lacias o enfurruñadas, según su peleteado particular, y cual si fueran de lino más que de pelo humano: es nota conocida del arte del primer tercio del XV, cuando la Pintura más se dejó influir del aparato del teatro litúrgico, que impuso vestimentas, tocados y postizos singulares y extraños (por ejemplo, narizotas postizas, que aquí en estos retratos no aparecen). Las regias coronas de abiertos florones, grandes y aun excesivos, marcan también la época, y quizás también la influencia del aparato teatral de las grandes festividades en nuestros templos.

En resumen, es este arte de la verdad fisonómica, o grave intento por procurarla, y arte de la viveza de la expresión y el carácter; pero estamos lejos de la serenidad de aquellas majestades, sedentes, conversando serenas, de los frisos del Alcázar de Segovia o de la cúpula elipsoidal del Palacio de Leones de Granada (2).

---

(1) Los grabados en madera de *La Ilustració Catalana* (firmados por M. Ferrero), de tan infiel espíritu en la interpretación de las cabezas, repiten casi fielmente los rasgos de las letras, excepto en el 1.401. En este están invertidas las letras y su colocación (la de derecha a izquierda).

(2) Consultado el texto de este capítulo (en estado de pruebas) con persona tan docta como el citado D. Luis Tramoyeres, estima posible (pues otros casos se ofrecen, conocidos) que los retratos se encargaran al artista de la ciudad por mera disposición verbal de los jurados y que el precio del trabajo quedara incluído en el abono por todos los trabajos en la *cambra daurada*.

Añade una interesante nota. Que de las salas de la antigua Casa de la Ciudad, quedan dos retratos corpóreos, acaso complemento de una serie, cual la de los pintados. Los bustos representan a Don Fernando el Católico (relieve dorado, en madera) y el de Doña Isabel la Católica, vaciado en escayola. El primero fué labrado antes de 1492, según nota que estando el señor Tramoyeres en el campo le era imposible rebuscar entre sus papeles. Los bustos pintados y los escultóricos vendrán a ser de un tamaño aproximadamente igual.

CAPITULO VII

La serie perdida de Reyes de Portugal, tablas del Alcázar de Madrid, probablemente encargada por Juan III y completada por Felipe IV.

En este capítulo vamos a dar noticia de una serie perdida, de la que no quedan restos: quemados sin la menor duda todos los cuadros en el luctuoso incendio del viejo Alcázar de Madrid, en la Nochebuena de 1733.

La existencia de esta serie la descubrí cuando en los inventarios viejos de los palacios de Madrid andaba rebuscando notas para comprobar, como vine a esclarecer, que bajo Felipe IV se llegaron a constituir varias, hasta cinco regias iconotecas a la vez: en el Buen Retiro, la serie de Reyes de la monarquía visigótica, la de Monarcas del Casal de Aragón y la de Duques de Milán, siendo tal Ducado el primero de la Casa Real y el más rico de Europa; en el Alcázar, la de Reyes de la monarquía astur-leonesa-castellana, cabeza del Imperio, y la de Reyes de la monarquía portuguesa, entonces incorporada en nuestra Casa Real, y sin sombra de sospecha todavía de que pronto se había de fraguar la separación, consolidándose luego en independencia definitiva.

Los inventarios del siglo XVII del viejo Alcázar de Madrid, transformado en palacio con sus agregados y postizos por los Austrias, nos dicen que antes de tener hecha en él la serie iconológica de los Reyes de la corona-cabecera de Castilla-León-Asturias, de que hemos de hablar en su punto, ya tenían (pienso si traída de Lisboa) una serie, que no era mezquina de tamaño, de los Reyes de Portugal. Ello pienso yo que pudo ser acicate para encargar la iconoteca de los sedentes aludidos de la serie astur-leonesa-castellana.

En efecto, cuando no estaba todavía hecha ésta, en el mismo inventario en que esto se demuestra, el llamado «cargo» de 1638, de que hemos de tomar

otras notas, a continuación del asiento de un modelo al temple de Carducho para la otra serie, se catalogan en la misma «Pieza primera del pasadizo sobre el Consejo de Ordenes»: «Veinte retratos al olio sobre tabla [no sobre lienzo] angostos con molduras doradas y negras y altos [angostos y altos, nótese: lo contrario de los sedentes apaisados de la serie castellana] los quince de ellos se mudaron de la galería del cierzo y los otros cinco se han hecho de nuevo para poner en este pasadizo y son los reyes de Portugal hasta el Rey nuestro señor don Phelipe Quarto».

Si pues faltaban cinco, pensemos que éstos serían (mentándolos en orden retrógrado) nuestros Felipe IV, Felipe III y Felipe II (allí III, II y I, respectivamente), y los dos últimos reyes privativos de Portugal, de tan breve y accidentada vida, Enrique I el Cardenal y Sebastián I el de Alcazarquivir (1). Sin ellos son justamente quince los Reyes de Portugal (pues en la serie portuguesa no cabe duda alguna), Alfonso I Enríquez, Sancho I el Poblador, Alfonso II Craso, Sancho II Capello, Alfonso III, Dionisio el Fabricador, Alfonso IV el Bravo, Pedro I el Severo, Fernando I el Gentil, Juan I de Avis «el de buena memoria», Duarte, Alfonso V el Africano o el Lidiador, Juan II el Magno, Manuel I el Venturoso o Afortunado y por fin Juan III el Piadoso. La serie la hemos de imaginar, por tanto, formada o completada al menos por el 15.º Rey de Portugal Don Juan III († en 1557), en cuya corte, que visitó el insigne retratista holandés al servicio de España, Antonio Moro, hubo pintores como Alonso Sánchez Coello (allí Sanches Coelho) y como Cristóbal Morales (allí Moraes), maestros lusitanos del arte del retrato, con el anónimo, admirable, maestro del «Ecce Homo», y aun el gran Velasco de Coimbra y el seudo «gran» Vasco Fernandes de Viseo, estos tres pintores de cuadros religiosos, con cabezas de incomparable verdad. En esa época se pintaba en tabla todavía, en efecto. Que no eran más antiguos (ni al menos parte de los retratos de la serie real) creo que lo da a entender su tamaño, excesivo para ser tarea de pintores más primitivos. En efecto, el Inventario o Relaciones generales de 1686 inventaría esos cuadros, dándonos las medidas; dice así el asiento inédito: «Veinte retratos de Dos varas y media de alto (tamaño natural, podían ser) y dos tercias de ancho (angostos y altos que decían en 1636) marcos dorados y negros de los Reyes de Portugal hasta el Rey nuestro señor Don Phelipe Quarto que este en el Cielo». Estaban entonces en el llamado «Pasadizo de la Encarnación», es decir, siempre en lugares secundarios.

(1) Como contaba un día en su clase de Literatura D. Antonio Sánchez Moguel, en la Universidad de Coimbra hay una sala con los retratos de todos los Reyes de Portugal, mas no figurando entre ellos Felipe II, Felipe III y Felipe IV

Ciertamente que no entró en los hábitos de nuestra vieja monarquía de los Austrias el uso o abuso de desposeer de riquezas históricas y artísticas a las capitales de los varios Estados propios en beneficio de la corte castellana. Y así extrañamos el hecho de ver en Madrid una serie icónica de los Reyes de Portugal, que por saberla interrumpida en el reinado de Juan III el Piadoso y completada en el de Felipe IV, no podemos pensar en que fuera serie de copias, sino serie de originales, y traída a Castilla por tanto desde Portugal con toda seguridad.

Por Caramuel de Lobkówitz sabemos que hubo una serie de Reyes de Portugal, retratos pintados, en el Palacio de Lisboa (in Aulâ Vlyssiponensi); aunque dicho Caramuel de Lobkówitz diga eso, en tiempo presente, en 1639, y refiriendo a dicha serie la notabilísima grabada de su libro *Philippus prudens, Caroli V Imperatoris filius, Lusitaniæ, Algarbiæ, Indiarum, Brasiliæ legitimus Rex demostratus* (y otras de Marizi y del Vasconcellos), todavía se deja llevar el ánimo a pensar que la misma serie lisbonense puede y habrá de ser la catalogada en Madrid, en el Alcázar, en 1636 y 1686.

Mas de esta posible (no ciertamente segura) identificación o aproximación hablaremos en otro capítulo, al tratar de la citada hermosa serie grabada del Caramuel. A dicho capítulo nos prorrogamos el problema.

CAPITULO VIII

La serie perdida de Reyes de la Monarquía aragonesa de 1586, cuadros de Felipe Ariosto, en el Palacio de la Diputación de las Cortes, en Zaragoza.

También un incendio (esta vez un incendio épico), el que hizo perecer el Palacio de la Generalidad del Reino, o de la Diputación (permanente) de las Cortes de Aragón, cuando el segundo sitio inmortal de Zaragoza en 1808-09, fué causa de la destrucción total, sin resto alguno, de la serie icónica regia acaso más famosa, al menos más popular, de España. De ella me cabe la satisfacción de ofrecer casi completa la vieja copia, íntegramente conservada, en otro capítulo de este libro.

Don José M.ª de Quadrado, hablándonos de todo Aragón, histórica y descriptivamente, en el tomo correspondiente de la serie *Recuerdos y Bellezas de España*, sólo dijo lo siguiente (pág. 406 de la 2.ª edición): «Los que vieron el palacio de la Diputación, antes que a precio de este y otros monumentos conquistara Zaragoza su lauro inmortal de la independencia, nos trasmiten las más entusiastas descripciones del prolongadísimo salón destinado para cortes generales, de su preciosa techumbre cuajada de molduras doradas y caprichosas figuras de animales, *de la famosa serie de retratos de monarcas, empezando por los de Sobrarbe, colgados de sus muros en 1587 y realzados con las eruditas descripciones de Blancas*, de la Sala del Justicia, rodeada de imágenes de estos poderosos magistrados...», etc.

Las alusiones, de Quadrado, se refieren a un libro especialmente consagrado a la serie pictórica regia, cuyo contenido casi íntegramente expresa el título nada corto, que es el siguiente: «Inscripciones latinas | a los retratos de los Reyes de | Sobrarbe, Condes antiguos, y Reyes de Aragon, | puestos en la Sala

Real de la Diputacion de | la ciudad de Zaragoça: | contienen | vna breve noticia de las heroycas | acciones de cada vno, tiempo en que florecieron, y | cosas tocantes a sus Reynados. | Avtor Gerónimo de Blancas, coronista | del Reyno de Aragon. | Se añaden | las inscripciones a los retratos de | los Reyes Don Felipe Primero, Segundo, y Tercero. | Traducidas en vulgar, y escoliadas, | las de los Reyes de Sobrarbe, y | Condes antiguos de Aragon, | por Don Martin Carrillo, Abad de la | Real Casa de Montaragon. | Las de los Reyes de Aragon, con la | descripcion de la Sala, y otras noticias, señaladamente | la de averse colocado en la misma el retrato | del Rey nuestro Señor Don Carlos II, que es | lo que ocasiona este escrito, | por el Doctor Diego Iosef | Dormer, | Arcediano de Sobrarbe en la Santa Iglesia de Huesca, Coronista | de su Magestad en los Reynos de la Corona de Aragon, | y Mayor del mismo Reyno. | En Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer. Año 1680» (1).

Este libro lo dedicaron al Rey (al que vino a ser, al morir, último Rey foral de Aragón) los ocho diputados *nominatim* (dos por cada Estado o Estamento) de la Diputación de las Cortes de Aragón, y si no con lujo (los grabados hubieron de reducirse a repeticiones del escudo heráldico: de los cinco que *usaron* sucesivamente los aludidos monarcas), por lo menos se quiso dar gran autoridad a la publicación, como ya muchos años antes se había publicado, por primera vez, el texto latino de las inscripciones de Blancas, «debaxo del augusto nombre» de Don Felipe I (II en Castilla) el Prudente.

La información de Dormer es cumplida y extensa, salvo el nombre del pintor, el verdadero autor, pues aquellos infatuados literatos coronistas eran capaces de ponderar y de elevar a las nubes el mérito de un palacio, la decoración de una sala regia y la importancia de unos lienzos pintados de retratos, y creer a la vez que los artistas con pagarles habían de quedar pagados, cuando ellos, historiógrafos pagados, acaso se creyeran con derecho a la inmortalidad.

Salvo ese imperdonable olvido sistemático del autor de los lienzos, es cumplida la parte de preliminares de mano de Dormer (más de seis páginas), que se intitula «Formacion, y descripcion de la Real Sala de la Diputacion de Zaragoça, donde estan los retratos de los Reyes», contando (bajo la fe de Blancas y la del arzobispo D. Hernando de Aragón y la de Bartolomé Leonardo) cómo por 1437, haciendo de intendente de la obra Ramón de Mur, se construyó el palacio de la Diputación, acabándose (Zurita) en 1450, incluso la sala mayor,

(1) 28 (sin numerar) + 532 págs. de 29 × 14 centímetros.

donde ya se celebraron Cortes en el reinado de Alfonso el Magnánimo, y donde, desde las de 1461, se mandó que se reunieran las de Aragón, siempre que para Zaragoza fueran convocadas por el Rey.

La dicha sala la describe Dormer con increíble minuciosidad, comenzando por decir que tenía 292 palmos (unos 66 metros) de Oriente a Poniente, 52 palmos (casi 12 metros) de Norte a Sur y 56 de alta, dando también las medidas y colocación de las ventanas, y detalladísimo, faja por faja, zona por zona, todo el rico decorado. Tan alargadísima (desproporcionada) pieza se cubría de armadura aparente, con ricos tirantes sobre salientes lujosas zapatas (30, diversísimas). Toda la descripción no nos descifra bien el estilo, sabiendo algo a mudéjar (las lacerías, que llama laberintos), mucho a gótico en las tallas, o bien a plateresco; todo ello dorado y pintado cuando en 1587 se pusieron los retratos reales. A un extremo (cabecera del salón) había un altar con la imagen del patrón del reino, San Jorge, escultura «de mano de aquel grande escultor Ancheta», con escenas de sus leyendas, pintura de Lorfelin [de Pultiers], aragonés, bien conocido por su extremada habilidad». A los pies, con los últimos Reyes, había un «cuadro» del Calvario (Cristo con San Juan, María y la Magdalena), «todo bordado de oro en buen relieve, y muy al natural sobre terciopelo negro; hizo su dibuxo el insigne Micer Pablo [Rabiella], aragonés, discípulo de Ticiano». No faltaban en el salón letreros de los Diputados (octo-viri) bajo los cuales se doró y pintó aquello bajo Felipe II, y de los otros ocho, bajo los cuales se hubo de completar la serie de retratos bajo Carlos II.

Del autor de los retratos nada se dice, como tampoco de la época en que se hizo la decoración de la techumbre del salón. De los retratos dice Dormer que eran 42, cada uno de 14 palmos de alto el cuadro por 7 de ancho, «con marcos dorados de linda disposicion, y hay entre ellos un estípite de su medida y de dos palmos de ancho, pintado en campo de oro un grutesco a imitacion del friso, y los estípites tienen su cartelon á la parte de arriba con relieve, que resaltea *(sic)* en todo el alquitrabe. Debajo de los cuadros hay unos tempanillos de su anchura, y de seis palmos en alto con las inscripciones de los Reyes de letras doradas, y despues de los marcos hay una cornija de que penden».

En otro de los capítulos o trabajos preliminares, da Dormer la siguiente información: «Que teniendo noticia Felipe II (se refiere al Prudente) de que nuestra Diputacion habia acordado pintar para su Salon de Córtes, los retratos de los Reyes, no solo le pareció bien por ceder esto en memoria y alabanza de sus reales progenitores, sino que mandó advertir por D. Diego Fernandez Cabrera

y Bobadilla, que gustaria ver los retratos conforme los fueran haciendo». El magnate aludido es el famoso Conde de Chinchón, alma del Consejo de Aragón (en la Corte) en esa época del reinado de Felipe II, al que se refiere en su notable, reciente libro sobre dicha institución y en aquel reinado, D. Carlos Riba (1).

Ni las inscripciones latinas de Blancas (bajo Felipe II), ni los amplísimos escolios de D. Martín Carrillo (bajo Felipe IV) referentes a los retratos de Reyes de Sobrarbe y de Condes de Aragón, ni los restantes escolios (bajo Carlos II) de Dormer, dan una sola nota descriptiva ni gráfica: son textos meramente narrativos o encomiásticos. De la lectura íntegra del volumen descrito (toda la «Historia» de Aragón, incluso la legendaria, en resumen) nada se saca aprovechable para nuestro estudio gráfico (con tener ahora a la vista las reproducciones de los lienzos quemados), sino el nombre de los monarcas, el orden en las series y el escudo (de los cinco usados) que a cada uno se atribuyó, pues repito que en el impreso se repiten grabados.

La triple serie se ordenó así:

Reyes de Sobrarbe: 1.°, García Ximénez; 2.°, García Iñiguez I; 3.°, Fortunio Garcés I; 4.°, Sancho García; 5.°, Iñigo Ximénez Arista; 6.°, García Iñiguez II, y 7.°, Fortunio Garcés II el Monje.

Condes de Aragón: 1.°, Aznar; 2.°, Galindo; 3.°, Ximeno Aznar I; 4.°, Ximeno García II; 5.°, García Aznar, y 6.°, Fortunio Ximénez.

Reyes de Aragón: 1.°, Sancho Garcés I Abarca Cesón; 2.°, García Sánchez I Abarca; 3.°, Sancho Garcés II Abarca y Galindo; 4.°, García Sánchez II Abarca el Tembloso; 5.°, Sancho Garcés III el Mayor, Emperador de España; 6.°, Ramiro Sánchez I el Cristianísimo; 7.°, Sancho Ramírez IV; 8.°, Pedro Sánchez I; 9.°, Alonso Sánchez I el Batallador, Emperador de España; 10.°, Ramiro Sánchez II el Monje; 11.°, Petronila Ramírez y Ramón Berenguer, su marido; 12.°, Alonso II el Casto; 13.°, Pedro II el Católico; 14.°, Jaime I el Conquistador; 15.°, Pedro III el Grande; 16.°, Alonso III el Liberal; 17.°, Jaime II el Justo; 18.°, Alonso IV el Benigno y el Piadoso; 19.°, Pedro IV el Ceremonioso; 20.°, Juan I; 21.°, Martín; 22.°, Fernando I el Honesto; 23.°, Alonso V el Sabio y Magnánimo; 24.°, Juan II el verdaderamente Grande; 25.°, Fernando II el Católico; 26.°, Carlos I, Máximo y Fortísimo, Emperador de Romanos; 27.°, Felipe I el Prudente; 28.°, Felipe II el Piadoso y el Bueno; 29.°, Felipe III el Grande, y 30.°, Carlos II (2).

(1) «El Consejo Supremo de Aragón en el reinado de Felipe II». Valencia-1914.

(2) He copiado los calificativos y las numeraciones de los reyes, al pie de la letra, del índice del libro de Dormer.

Es sumamente extraño que Blancas suprimiera de la serie real a Doña Juana, no por Loca menos Reina propietaria de Aragón en todos los documentos cancillerescos de 1516 a 1555; con mayor extrañeza, por figurar antes Doña Petronila, acompañada de su marido Ramón Berenguer.

El afán de los historiadores aragoneses de hacer a Don Jaime el Conquistador (haciendo buena su real palabra) el 14.º de los Reyes «de Aragón» (cuando Don Jaime pensó en los monarcas catalanes y catalano-aragoneses de su estirpe), llevó a Blancas a llamar Reyes de Aragón a los cinco primeros de su tercera lista, para todos «Reyes de Navarra». De los anteriores, Condes de Aragón y Reyes de Sobrarbe (algunos «de Navarra»), nada digamos, imposible como es hoy mantener ni la mitad de esas confusas listas ante la crítica histórica. Nos reducimos a decir que en el «docto» impreso, como en los cuadros originales, seguramente (a juzgar por las copias, de que nos hemos de ocupar) llevan los escudos siguientes:

1.º El de la cruz roja sobre el árbol, es decir, «Sobrarbe», los solos cuatro primeros Reyes «de Sobrarbe».

2.º La cruz blanca, de Ainsa, o de Iñigo Arista, en la diestra del jefe del escudo (a lo alto, a la izquierda del que mira), los tres últimos citados Reyes de Sobrarbe, y los siete primeros «Reyes de Aragón» (de Navarra, y privativos luego de Aragón), o sea hasta Sancho Ramírez.

3.º El escudo limpio, con corona condal (más parece de barón), los citados como «Condes de Aragón».

4.º El escudo de la roja cruz de San Jorge y las cuatro cabezas de reyes moros: el escudo ganado por Pedro I en la batalla de Alcoraz, lo llevan él, Pedro I, sus dos hermanos y sucesores (Alfonso el Batallador y Ramiro el Monje), con su sobrina Doña Petronila.

5.º El escudo de «las barras» (pales) catalanas, todos los restantes Reyes de Aragón y de España (Austrias), incluso Ramón Berenguer IV en el cuadro mismo de la dicha Doña Petronila, su mujer.

En lo último de la Edad Media y durante el Renacimiento, además del escudo (cosa de familia), se usó la empresa (cosa personal). Respecto de monarcas a veces lejanísimos antecesores de esa época se pintaron en la serie empresas: en el texto, en el libro, no se alude a ellas nunca, y eso que el detalle, en la pintura de tales empresas (que veremos copiadas en la serie-copia del siglo XVII), había de ser debido seguramente a la inspiración del mismo Blancas.

Porque ya es hora de añadir que el pintor autor de los retratos de Zaragoza, no fué un docto aragonés, ni siquiera un español docto o indocto en cosas de Historia. Habiendo muchos artistas en Aragón (tantos escultores y bastantes pintores en el siglo XVI, gloriosísimo en las Artes para Zaragoza), veremos en el capítulo siguiente que el autor de la regia iconoteca cesaraugustana fué un pintor italiano trashumante, aunque llevaba todo un apellido en las Letras glorioso: Felipe Ariosto.

El nombre de Felipe Ariosto no lo habían citado, al caso, todavía la historiografía ni la moderna erudición aragonesas: los documentos catalanes lo dieron a conocer, pues a Barcelona fué a repetir (respecto de Condes y Reyes-Condes) la empresa que (respecto de Sobrarbes y Aragones) había realizado en Zaragoza, recomendado a los diputados de la Generalidad de Cataluña por los de Aragón. Más aún: habiendo hoy el joven D. Manuel Abizanda removido tan considerablemente y con tan enorme fruto (para la Historia del arte aragonés del siglo XVI) el archivo notarial de Zaragoza, ni en su labor ya impresa ni en la todavía en notas (según me escribe) ha tropezado nunca con el nombre de Felipe Ariosto.

CAPITULO IX

La serie de Condes y de Reyes-Condes de Barcelona del Palacio de la Diputación de las Cortes, en Barcelona, cuadros hechos en 1588 por Felipe Ariosto.

Los antecedentes de esta serie, íntegramente subsistente, los ofreció muy completos, en un trabajo de la *Revista Crítica de Historia y Literatura españolas, portuguesas e hispano-americanas*, intitulado «Felipe Ariosto, pintor del siglo XVI, y sus obras para la Generalidad del Principado catalán», el hoy digno catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona, D. Cosme Parpal y Marqués (1).

El trabajo del señor Parpal no se extendió al examen de los lienzos subsistentes, entonces todavía conservados en el Palacio para el cual se pintaran. El texto ofrece la historia de la serie según los documentos que luego transcribió al pie de la letra, y al texto y a los publicados documentos nos referiremos, dando aquí tan solamente un breve extracto.

Del pintor daban escuetamente su nombre el Conde de la Viñaza y Puiggener en sus respectivos estudios de artistas, y el señor Parpal no podía ni hoy se puede ofrecer más biografía que la que se deduce de los documentos, en los cuales repetidamente (siempre) se llama italiano y en que suenan tan sólo su nombre y su apellido. Dicho pintor recorría nuestras provincias de los Estados

(1) Las peripecias de la labor de Felipe Ariosto han sido documentalmente narradas también, con textos (alguno nuevo, la instancia de Dezpalau frente a Calça, sobre no incluir reyes moros y sí godos) en las páginas 456 a 463 del «Annuari MCMIX-X, any III», del «Institut d'Estudis Catalans», en el magnífico estudio monográfico «El Palau de la Diputació general». Pero con dos curiosas faltas, cometidas por los autores de la hermosa monografía, señores Miret y Sans y Puig y Cadafalch: la de no citar el trabajo de don Cosme Parpal, que en este particular resulta punto menos completo que el suyo y en tantos años anterior, y la de no dar noticia siquiera de si subsisten, ni en dónde, los tales retratos de condes y reyes, ni menos por tanto dar alguna nota descriptiva de los lienzos. Excúsome de añadir que en los 105 fotograbados de la monografía, ninguno reproduce los tales lienzos.

En la Sala *de los Brazos*, dice uno de los documentos que habían de colocarse los retratos de los Monarcas.

pirenaicos y se hallaba en Barcelona a mediados de Junio del año 1587, procedente de Zaragoza, después de haber terminado en la capital aragonesa el trabajo que le había encomendado aquella Diputación de pintar al óleo para su Palacio los retratos de todos los Reyes de Aragón, que hemos estudiado en el capítulo anterior. Los diputados (permanentes) de los cuatro Estamentos de las Cortes de Aragón, complacidos, sin duda, con la tarea de Felipe Ariosto, hubieron de escribir a sus compañeros los diputados (permanentes) de los tres Brazos de las Cortes de Cataluña. Enterada la Generalidad catalana (nombre de la institución permanente de las Cortes) de la carta de los diputados de la Generalidad aragonesa, cerciorándose, a no dudar, del talento y habilidad del pintor italiano, concibieron también el proyecto de encargar a aquél la pintura de los retratos de los Condes de Barcelona y de los Reyes-Condes; por mayor motivo, por cuanto se hacían grandes reformas en el Palacio de la Diputación y se hallaban desmanteladas las paredes de la sala nueva, donde se decidió colocar la galería de los Condes y Reyes-Condes.

El señor Parpal detalla el acuerdo en sesión de 25 de Junio de 1587, la capitulación y contrato con el pintor de 1.º de Julio del mismo año y los anticipos al pintor «a cuenta» por sesiones de la Generalidad (1.º Julio, 2 Noviembre, 17 Diciembre, 4 y 5 Marzo de 1588). El contrato obligaba al pintor a acabar su tarea en diez y siete meses.

El cargo de los diputados era trienal, y al cesar los del trienio 1584-87, y al renovarse la Diputación, hubo algún contratiempo pasajero, acordándose la suspensión del encargo. A pesar de ello el artista trabajó tan sin darse punto alguno de reposo que empleó un año justo en la pintura de los 46 cuadros, además de pintar otro más grande con cinco cabezas de moros. En 2 de Julio de 1588 unos peritos pintores (Pedro Burgés, Jaime Huguet y Luis Damia) dieron su dictamen a la Generalidad sobre dichas pinturas, sosteniendo habían sido ejecutadas con maestría y con buenos materiales.

Cuarenta cuadros de la serie condal y real acordó la Diputación en 7 de Julio de 1588 que se abonaran, acabando de pagarlos a Felipe Ariosto, a razón de 36 libras por cuadro, es decir, 1.440 libras catalanas. Dejando a la decisión de la institución especial llamada *Devitena* (los *diez y ocho)* (1) lo referente a cuadros pintados que no entraban en el contrato, y la *Devitena*, en sesión del 16 del mismo Julio, acordó se abonaran también a razón de 36 libras los otros seis

(1) Seis miembros por cada uno de los brazos, insaculados al caso.

retratos de reyes godos y el de los bustos de moros, total 252 libras. Mas habiendo después pensado que no debían figurar los cinco bustos de reyes moros, se decidió poner en lugar de tal lienzo la efigie pintada del glorioso San Jorge, Patrón de Cataluña, y la Diputación acordó encargarla a Felipe Ariosto y en 17 de Agosto de 1558, abonarle por él 10 libras.

FELIPE ARIOSTO. Alfonso el Liberal (III de Aragón, II de Barcelona).

El señor Parpal da cuenta interesante además de que la Diputación confió a D. Federico Dezpalau y Francisco Calça, profesor, según noticias, de la Universidad de Barcelona, y encargado de guiar a Ariosto en la pintura de la serie, según la lista dada por él al pintor, que dieran juntos un dictamen, después de terminada la tarea, además del dictamen de los peritos pintores.

Francisco Calça (que actuaba en Barcelona como Gerónimo Blancas en Zaragoza en los años anteriores, al lado del mismo pintor, como su director «espiritual») fué de opinión de que debían iniciar la serie algunos reyes moros, lo cual no agradó mucho a Dezpalau, manifestándolo así a su compañero y expresándole al mismo tiempo su criterio (el de Dezpalau) de que debían figu-

rar como antecesores de los Condes independientes algunos reyes godos, por ser gran honra tenerlos por aborígenes *per que foren molt bons cristians y persones molt valleroses y ya hagut molts sants dels dits godos*, criterio que mereció la aceptación y adhesión de otros muchos caballeros. Mossen Calça conformóse con las apreciaciones de Dezpalau, haciendo constar, sin embargo, en el dictamen de 2 de Julio firmado por ambos (ya terminada la tarea), que había *en un paper donats pera pintar los comptes y reys de Arago ques trobauan en varios autors y entre ells hi posaua quatre moros perfer relatio an la historia complida pera que en temps esdeuenidor no poguessen increpar la edat present de ignorancia*, a pesar de lo cual consentía, como queda dicho, que fuesen sustituídos los retratos de reyes moros por otros seis de godos, entre ellos el de Gala Placidia, mujer de Ataulfo y hermana del Emperador Honorio, y el del Conde Saulo *que en temps del rey Bamba fonc compte de Barcelona*, nota estridente de catalanismo retrospectivo y fantástico en el siglo XVI, pues el tal Conde Paulo no fué sino calificado rebelde, y más en la hoy francesa Septimania que en la Tarraconense. El dictamen del caballero Dezpalau y del profesor Calça (tan distante en sus opiniones del aplomo de Blancas) era de proponer, finalizando, la aprobación de la Diputación para la labor del artista, abonándole los 46 cuadros y además el que contenía los cuatro bustos de moros junto con el de Carlos Martel, o al menos que se aprobara desde luego lo referente a los 40 retratos de Condes que empezaban con Carlo Magno, confiando al voto de la *Devitena* la resolución por los restantes. Hemos visto que así se acordó.

Existió al parecer verdadero empeño en que las pinturas resultasen lo más perfectas posible. Para ello se pensó que era del caso visitar las tumbas y contemplar los vestidos y rostros de los viejos monarcas que el tiempo hubiera respetado, y a este fin comunicó Felipe Ariosto a los diputados su pensamiento de trasladarse a Ripoll, escribiendo los diputados al prior del Monasterio una carta, de la que era portador el italiano, en la que explicaban a la comunidad benedictina la obra que llevaba a cabo que *sespera será en gran content de tot lo Principat*, siendo de suma necesidad y urgencia viese y examinase el pintor los cuerpos de los Condes allí sepultados (carta acordada en 15 de Febrero de 1588). Se ve que al *fa presto* de aquel pintor ambulante se le dió toda importancia y categoría. Terciándose entonces el justiprecio de ciertas pinturas de adorno de un catalán Puig, nombró la Diputación peritos a Felipe Ariosto y a otro pintor Benito Galindo (acuerdo de 10 de Marzo de 1588).

La serie ultimada por el artista italiano en 1588, la vió el señor Parpal en

la Sala de Gobierno de la Audiencia de Barcelona, completada hasta el reinado de Isabel II con los retratos de los Reyes posteriores. Sabido es que la Audiencia, bajo Felipe V, al abrogarse los Fueros de Cataluña, se instaló en el Palacio de la extinguida Diputación de la Generalidad del Principado, y cuando vino en llamarse Diputación provincial a la moderna institución de la administración local de las nuevas provincias, la Diputación provincial de Barcelona y la Audiencia tuvieron las mitades más vieja y más moderna de un mismo Palacio. Construído de reciente el nuevo lujoso Palacio de Justicia en el Paseo de San Juan, la Diputación provincial de Barcelona (y ahora también la Mancomunidad catalana) ocupan todo el Palacio antiguo; pero la Audiencia Territorial llevóse al nuevo Palacio de Justicia la serie de los retratos de los Condes de Barcelona y Condes-Reyes de Aragón, colocándola (casi íntegra) en la Sala de lo Contencioso-administrativo, que suele ser pieza de paso para todos los magistrados, y aun el público, antes del comienzo de las vistas.

FELIPE ARIOSTO. Martín el Humano (I de Aragón y Barcelona).

Allí he podido estudiar los cuadros, que con arreglo al contrato son en busto (cuando los de Zaragoza los había pintado Felipe Ariosto de cuerpo entero), hasta la rodilla, «vistiendo cada uno según su época [!] y colocando además en el lienzo el escudo de armas respectivo, con sus hechos y empresas» (1). Según uno de los últimos acuerdos, el de la *Devitena*, tenía que rotular el pintor todos los retratos ya entonces hechos.

Hoy el letrero, y se ve que siempre, no está en el cuadro, ni siquiera en el marco, sino colgado de éste, por lo cual (si no tienen nombres de reyes, ordinales u otras signaturas al forro o bastidor, por detrás) puede haberse dado el caso de que en el viejo palacio, y sobre todo al trasladarlos al nuevo Palacio de Justicia, se les haya cambiado el nombre del Conde o Rey y que no lo ostente la cara o fisonomía que primitivamente lo tuvo.

La serie en la Sala de lo Contencioso está en dos filas: la más alta (para los más viejos monarcas), por encima de las ventanas de la pieza, y la más baja, por ellas interrumpida con frecuencia.

Fila alta: Ataulfo, Rey godo, 416 (en la pared del dosel, paramento Oeste, a la izquierda de los magistrados); Wamba, Rey godo, 672; Rodrigo, Rey godo, 711; Carlo Magno, Emperador y Rey de Francia, 796; Ludovico Pío, Rey y Emperador, 814-840; Carlos el Calvo, Rey y Emperador, 840-870; Bara, Conde 1.º feudatario, 805-826; Bernardo, Conde 2.º feudatario, 826-828; Wifredo I, Conde 3.º feudatario, 828-858; Salomón, Conde 4.º feudatario, 858-870; Wifredo II, Conde 5.º independiente, 870-912; Wifredo III, Conde 6.º independiente, 912-914 [los últimos once en la fila alta, paramento Norte, o sea el de la izquierda de los magistrados].

Mirón, Conde 7.º, 914-915; Suñer, Conde 8.º, 928-949; Seniofredo, Conde 9.º, 949-964; Borrell, Conde 10.º, 964-993; Ramón Borrell, Conde 11.º, 993-1017; Ermesinda, esposa de Ramón Borrell. [Todos estos seis, en la fila alta, paramento Este, o sea frente al dosel.]

Berenguer, Conde 12.º, 1017-1035; Ramón Berenguer I, Conde 13.º, 1035-1076; Ramón Berenguer II, Conde 14.º, 1076-1083; Berenguer Ramón [sin ordinal], 1083-1095; Ramón Berenguer III, Conde 15.º, 1095-1130; Ramón Berenguer IV, Conde 16.º, 1137-1162; Alfonso el Casto, Conde 17.º, 1162-1195; Pedro el Católico, Conde 18.º, 1196-1214; Jaime, Conde 19.º, 1214-1276;

(1) «...Retratos fins al genoll tant solament dels comptes de Barcelona que son estats fins al compte y Rey ne. sr. don Philip qui depresent es inclusiue, los quals retratos fossen de laltaria y ampleria que los sors. depts. le designarien. E fossen de diferents trajos ço es cadau conforme se usaua en vida del retratat y en cadau dels retratos, sien lo escut de ses armes, empreses y letreros aont millor se pugan acomodar...» (Del acuerdo del 25 de Julio de 1587).

FELIPE ARIOSTO. Fernando el Honesto (I de Aragón y de Barcelona).

Pedro II, Conde 20.º, 1276-1285 [falta de este lugar y está después el Conde 21.º, o sea Alfonso el Liberal, II en Cataluña]; Jaime II, Conde 22.º, 1291-1327. [Todos estos once, en la fila alta del paramento Sur, o sea el de la derecha de los magistrados.]

Alfonso III, Conde 23.º, 1327-1335 [paramento del dosel, u Oeste, en lo alto, a la derecha de los del tribunal].

Pedro III, Conde 24.º, 1335-1387; Juan I, Conde 25.º, 1387-1395; Martín, Conde 26.º, 1395-1410; Fernando I, Conde 27.º, 1410 [*sic*] 1416; Alfonso IV, Conde 28.º, 1416-1458; Alfonso II, Conde 21.º, 1458-1499 [cambiadísimo de lugar, o sea el que hallamos antes en falta, pero, al cambiarle, le han aplicado en vez de sus fechas propias (1285-1291) esas absurdas]; Juan II, Conde 39.º, 1458-1499 [*sic*]. [Los siete anteriores, en la fila baja del paramento Norte.]

[Falta Fernando II el Católico, Conde 40.º].—Doña Juana, Condesa 31.ª, 1516-1555; Carlos Emperador, Conde 32.º, 1518-1558 *(sic);* Felipe II, Conde 33.º, 1558-1598. [Los tres en el paramento del Este, fila baja.]

[Falta Felipe el Piadoso, Conde 34.º].—Felipe IV, Conde 35.º, 1621-1665;

Carlos II, Conde 36.º, 1665-1700; Felipe V, Conde 37.º, 1700-1746; Luis I, Conde 38.º, 1724; Fernando VI, Conde 39.º, 1746-1759; Carlos III, Conde 40.º, 1759-1788; Carlos IV, Conde 41.º, 1789-1808. [Todos estos siete, en la fila baja, del paramento Sur].

Fernando VII, Conde 42.º (1), 1808-1833. [En el paramento del dosel, bajo, a la derecha del tribunal].

El examen de esta filas de retratos *quæ extant,* ofrece (suponiendo que están en otras dependencias de la Audiencia Fernando el Católico y Felipe III) hasta el Felipe el Prudente (Felipe II de Castilla) del tiempo de Felipe Ariosto, 33 condes (incluyendo, cosa rara, los Condes no independientes). Más una Condesa, son 34. Más el fratricida Berenguer Ramón II (que se le «retrata» y pone en la serie, mas no se le concede el honor de consumir uno de los números ordinales de los 33), son 35. Más los tres godos (Ataulfo, Wamba y Rodrigo), son 38. Más los tres emperadores francos (Carlo Magno, Ludovico Pío y Carlos el Calvo), son 41.

Comparada esa cifra de 41 con lo dicho en los documentos, resulta que faltan *cinco* retratos, de los cuales tres de reyes godos.

Y comparando la serie de los Condes soberanos (desde Wifredo el Velloso a la unión de Cataluña con Aragón) con los ya estudiados por nosotros, especialmente con el *rollo* del Museo de Tarragona, vemos aquí aumentada la serie con un solo (además del semiadmitido fratricida), con Suñer, y por él, mientras el pintor del 1400 hubiera estado de acuerdo con Don Jaime el Conquistador, al que le tocaba ser 14.º soberano independiente de Barcelona, aquí sería 15.º (pues si se le llama Conde 19.º, es por la agregación de cuatro Condes de Barcelona, no soberanos).

Cuando fuí a estudiar a Barcelona esta serie (el 4 de Febrero de 1916), ignoraba yo todavía que había prueba histórica de que la serie aragonesa del Buen Retiro de Madrid fuese copia (como yo suponía siempre) de la serie de la Diputación foral de Zaragoza, y busqué prueba de carácter artístico (puesto que ambas series eran de Felipe Ariosto), comparando con los originales auténticos de Barcelona las fotografías de las subsistentes copias del Buen Retiro (hoy en Toledo y Valladolid). El examen comparativo dió el resultado apetecido, pues la unidad del estilo, manera y amaneramientos era absoluta, y la repetición de cabezas, actitudes y trajes bien evidente. Advirtiendo, que sea por haberles

(1) El número ordinal general de la serie va en las tarjas en números romanos también. Lo copio en números árabes para su más fácil lectura.

cambiado el nombre a estos o a los otros monarcas, o porque Felipe Ariosto mismo aplicó en Barcelona a un nombre la misma cabeza (de que conservaría dibujos o cartones) que a otro nombre había aplicado en Zaragoza, es lo cierto que han de verse con frecuencia trastrocadas las correspondencias de las fisonomías y los nombres de bautismo.

El detalle de haber aprovechado para otro que para Alfonso el Magnánimo una de las varias medallas que le hizo el insigne Pisanello, así la cabeza, como la nobilísima empresa de la «Liberalitas Augusta» (el águila dejando presa a buitres), también se repite aquí. Aquí como allí es «Alfonso el Liberal» quien roba a su 8.º sucesor Alfonso el Magnánimo la «Liberalitas Augusta» y la fisonomía misma de la medalla de la tal «Liberalitas Augusta». Su propio hermano y sucesor y por él, antes, gobernador de sus reinos hereditarios (mientras Alfonso V atendía a su conquistada Nápoles), es decir, Juan II, es quien en la serie barcelonesa viene a ser Martín I tomando una misma cara y detalles. Su propio padre, Fernando I, le toma también al Magnánimo el libro abierto, letra: «in libro tvo omnes scribentur», indumentaria, actitud y fisonomía. ¡Cualquier día renunciaba Felipe Ariosto, en cuanto a las medallas de Pisanello, a la más noble cosa gráfica que de Reyes aragoneses y barceloneses había labrado el arte italiano!

La obra de éste, original en Barcelona, no podía ser menos que una obra de rápida concepción y de más rápida ejecución. Artísticamente vale muy poco. En cuanto a las cabezas, son casi todas de invención, sin tener presente antecedentes medievales. Y de la indumentaria, a pesar de los documentos, una caprichosa y no demasiado variada indumentaria teatral. En vista de los bustos prolongados de Barcelona, no debemos llorar la quema heroica, cuando el sitio inmortal, de los cuerpo-enteros del Palacio de la Diputación de Zaragoza, a pesar de los textos de los Blancas y los Dormer. Teniendo además la seguridad de que son copias de ellos los conservados y que luego vamos a estudiar, en el capítulo XI.

Para terminar: constituído ya Ariosto en los Estados de Aragón en especialista trashumante para crear rápidamente las series de monarcas, imagino que luego habría de pensar en ir a repetir otra vez la suerte en Valencia, donde también había Generalidad del Reino: Diputación (permanente) de las Cortes encargada de las rentas y contribuciones, cuya administración no se cedía a la Corona, y Palacio reciente y lujoso para la tal Diputación y Generalidad. Allí la serie había de ser no de más de 40 (como en Barcelona o Zaragoza), sino de

sólo 15 reyes valencianos... Si Ariosto fué, no lo sabemos: en Valencia sobraban pintores a la sazón; pero es lo cierto que la Diputación foral de Valencia en su Palacio tuvo (muy luego encargados) retratos de todos los miembros de unas Cortes, pero no serie de Reyes. La que ahora tiene el mismo Palacio no es de allí, como veremos, sino procedente del Real Palacio «del Real». Se estudiará en su capítulo propio.

CAPITULO X

La serie de Reyes y Reinas de Aragón esculpida en el patio del Colegio de San Matías y Santiago, en Tortosa.

Tenemos que examinar esta vez una serie icónica que ofrece dos particularidades: la de contener al lado del «retrato» de cada Rey el «retrato» de la Reina, y la de formar parte todo ello, retratos y escudos, de una decoración arquitectónica.

La casa, sino la institución, tuvo origen en el siglo XIV, como cosa de la Orden de Santo Domingo, la cual en 1528 decidió que se dedicase a la enseñanza, a instancias del maestro Fray Baltasar Sorio, quien emprendiendo la fábrica actual del edificio, recabó del Emperador Carlos V destinase a otra fundación inmediata cantidades que debían emplearse en el colegio de cristianos nuevos (de moriscos conversos) que se trataba de levantar en Valencia; la concesión imperial hubo de otorgarse con la condición (que antes de un siglo quedaba ineficaz, con la expulsión de los moriscos) de que el edificio de Tortosa sirviera para un destino semejante.

Como el Emperador Carlos V nació el día de San Matías, y en el propio día le ocurrieron otras venturas, fué muy particularmente devoto del Santo que en el número de los apóstoles fué introducido, después de la muerte de Jesús, en sustitución del traidor Judas. En la portada, todavía de rico Renacimiento (más que plateresco, similar a lo de Vandelvira en el reino de Jaén), con el escudo grande del Emperador, su águila bicípite y sus columnas del *Plvs Ultra*, se ve a San Matías en segundo lugar, dando la derecha al Patrón de España, Santiago, apóstol de la vocación directa de Jesucristo. Pero, sin duda, en acto de gratitud al Emperador, el colegio no se llamó de Santiago y San Matías, sino de San Matías y Santiago. Cuando allí, en ambos edificios, llegó a constituirse una

Universidad, se intituló de Santo Domingo y San Jorge, por ser éste el nombre del Colegio inmediato, el de fundación directa de la Orden dominicana (1).

Sobre dichas instituciones publicó una erudita monografía D. Federico Pastor y Lluis, desgraciadamente escondida en las hojas volanderas del periódico local *El Ebro*, y de que no hay ejemplar alguno en las Bibliotecas de Madrid, extraviado el que hubo en alguna de las Reales Academias.

Dicha lujosa portada no sé qué fecha tenga, acaso ya de los comienzos del reinado de Felipe II, mientras que el bello, lujoso patio claustral, aunque otra cosa parezca a primera vista, tiene en su detalle decorativo la marca de corresponder a años próximos al 1600. Para nuestro único problema, relativo a la fecha de la serie icónica del mismo, no hay, por fortuna, necesidad de grandes investigaciones, pues siendo toda ella hija de una sola labor, figuran ya Felipe III y su esposa Doña Margarita cerrando la serie: en su tiempo, pues, se hizo o se terminó la tarea.

Tiene tres pisos este bello patio, de gentiles proporciones y severa elegancia. Al plan terreno cinco, cinco, cinco y cinco arcos de medio punto, severos, apeando en columnas de orden toscano, con dados por pedestales que dan esbeltez a las galerías bajas: por único adorno, medallones con cabezas de carácter o de guerreros, en los enjarges. Las galerías del piso principal tienen cinco, cinco, cinco y cinco arcos de medio punto, apeando en columnas más ligeras, de orden jónico (con la rareza de tener el capitel con los rollos delante y detrás, no a los lados). Tales columnas apean a su vez sobre un pretil o baranda maciza, en la cual se acusan los pedestales. Entre pedestal y pedestal, en tres hornacinas decorativas, que ayudan a dar apariencia de ligereza a lo macizo del pretil, se ve un Rey y su Reina, y en medio de ellos un escudo real. En lo alto de las enjutas de esos arcos, otros medallones, también con cabezas de carácter. Las galerías del segundo, y último, piso tienen diez, diez, diez y diez arcos rebajadísimos, casi planos, apeando en columnillas toscanas, y éstas en pretil sencillo de acusadas y robustas molduras. Así también la saliente cornisa. Arquitectónicamente estudiadas, así las proporciones como lo decorativo y lo ornamentado de este patio, merece su desconocido arquitecto un aplauso caluroso: a primera vista, aquello aparece como plateresco, pero bien examinado se ve que es de arte muy severo, razonado, pero rico y jugoso, como no lo es lo contemporáneo de Herrera y Gómez de Mora en Castilla.

---

(1) En las peripecias del siglo XIX ha sido alternativamente cuartel y seminario conciliar, como creo que lo es hoy.

Claustro, con serie de Reyes y Reinas de Aragón, en el Colegio de San Matías y Santiago, Tortosa (por 1600).
Sancha; Pedro el Católico y María; Jaime el Conquistador y Violante; Pedro el Grande y Constanza.
Alfonso el Liberal y Leonor; Jaime el Justo y Blanca; Alfonso el Benigno y Teresa.

Digo todo esto para atribuir al anónimo constructor, y por razones estrictamente estéticas, la idea de enriquecer y de dar apariencia de mayor ligereza al pretil del piso principal.

Naturalmente que, ello supuesto, en vez de pensar en Reyes, se pudo pensar en otra cosa cualquiera: héroes y heroínas, santas y santos, o animales o alegorías, etc. Fué feliz, sin embargo (estéticamente, es decir, según el deseo del arquitecto), la elección de los Reyes, por la variedad de poner un escudo y un Rey y una Reina en cada baranda (en cada parte de baranda correspondiente a un intercolumnio).

Los doctos directores del colegio, en las conversaciones que con el arquitecto imagino, para resolver el caso, hallaron que siendo 20 las barandas a decorar, Tortosa contaba (desde el conquistador de la ciudad) con 19 soberanos, con sus consortes, y así hubo de decidirse incluirles a todos, y destinar el pretil sobrante, del 20.º intercolumnio, para una gran cartela con la letra correspondiente.

El conquistador de Tortosa, su primer Marqués (además), fué Ramón Berenguer IV, Conde de Barcelona y Príncipe de Aragón, por estar casado con Doña Petronila, la Reina de Aragón (1). Con ellos comienza la serie, *leída*, de izquierda a derecha (2). En la primera panda, además de ellos están Alfonso el Casto y Doña Sancha de Castilla, Pedro el Católico y Doña María de Montpeller, Jaime el Conquistador y Doña Violante de Hungría, y Pedro el Grande y Doña Constanza de Sicilia. En la segunda panda, Alfonso el Liberal y su prometida esposa Doña Leonor de Inglaterra, que murió antes de desposarse, por cuya razón no lleva cetro; Jaime el Justo y Doña Blanca de Anjou, Alfonso el Benigno y Doña Teresa, hija de los Condes de Urgel; Pedro el Ceremonioso y Doña Leonor de Sicilia, y Juan el Cazador y Doña Mathea. En la tercera panda figuran Martín el Humano y Doña María de Luna, Fernando el Honesto y Doña Leonor de Alburquerque, Alfonso el Magnánimo y Doña María de Castilla, Juan II y Doña Juana Enríquez, y Fernando el Católico y Doña Isabel la Católica. En la panda cuarta, por último, vemos a Don Felipe el Hermoso acompañando a Doña Juana la Loca, al Emperador Carlos V con Doña Isabel de

---

(1) La conquista de Tortosa por Ramón Berenguer IV fué en 1148.

(2) A veces Tortosa, aun con el título de Marqués que ostentó su conquistador, fué feudo enajenado de la corona en favor de miembros de la familia real, como un hijo de Alfonso el Benigno. Mas la serie icónica del colegio de San Matías no incluye a tales marqueses, sino a los soberanos.

Sabido es que Tortosa, aunque catalana, gozó de prestigiosa legislación especial, codificada, y admirablemente estudiada en el siglo XIX por D. Bienvenido Oliver.

Alfonso el Magnánimo, Doña María de Castilla y Juan II, reyes de Aragón.

Portugal, a Felipe (II) el Prudente con Doña Ana de Austria, a Felipe (III) el Piadoso con Doña Margarita de Austria, y por fin el rótulo dicho. (1)

Nótese que Doña Juana la Loca sí que fué Reina de Aragón y Condesa de Barcelona propietaria, durante casi todo el «reinado» de su hijo el Emperador. Su marido Felipe el Hermoso es verdad que había muerto antes que su esposa, ya Reina de Castilla, heredara Aragón, pero en concepto de consorte podía figurar en la lista, y en el colegio de Tortosa más, por padre del bienhechor generoso de la institución.

El escudo real puesto entre marido y mujer diez y nueve veces, entraña un grave error heráldico. Sin duda el arquitecto deseó mayor variedad que la pura repetición de las cuatro «barras» (pales) catalanas, y los buenos de los frailes, sin saber que en España las Reinas usaron (siempre o casi siempre) sólo el escudo de sus maridos, decidieron poner aquí un escudo partido, con el del Rey y el de la Reina (o el que imaginaron de la Reina), cuarteles que, así juntos, en pura heráldica (a la francesa o inglesa o alemana) serían el escudo de ellas, mas no el de ellos, ni el de ambos, pues sólo en los de esposas cabe poner al del marido junto al familiar de ella.

Sin tener yo nota de todos los escudos del patio de Tortosa, basta recordar aquí que Doña Sancha de Castilla (esposa de Alfonso el Casto) dió al

(1) Inscripción a Berenguer IV:

«Ecce Berenguerq — splendens Aragonis origo
Regum hujus videx maximq urbis adest
Barcino que comiten vidit catalonia rege
Nomine turca tremit dum Raimunde tuo»

He aquí a Berenguer Padre ilustre de los Reyes de Aragón, Gran libertador de esta ciudad, A quien Barcelona vió Conde y Cataluña Rey, Mientras a tu nombre o Ramon tiembla la gente turca.

En el cuarto arco del ala que mira al Sur un Rey y una Reina que no se expresan, pero que deben de ser Felipe IV y su esposa Isabel de Borbón, en cuya época se terminaron los claustros.

escudo que llamaré «común a ambos» el castillo para el segundo cuartel, y Doña Violante de Hungría (la de Jaime I) la cruz patriarcal del reino de San Esteban, y Doña Constanza de Sicilia (la de Pedro el Grande) el cuartel acuartelado en sotuer de las barras y las águilas de la Sicilia (posterior) aragonesa, y Doña Blanca de Anjou (la de Jaime el Justo) los lises prodigados de la Francia «antigua»..., etc. Pero, por ignorar qué se hubiera de esculpir, no faltan escudos cuya segunda mitad va limpia del todo. La primera mitad, ni aun en los Austrias se complica un punto: sólo el cuartel catalán de Aragón siempre.

El escultor decorador del patio, acostumbrado a hacer convencionalmente cabezas de guerreros, de ancianos, de heroínas, etc., no retrató propiamente a ninguno de los Soberanos y Soberanas, sino, apenas, los últimos tres Reyes. En Tortosa le hubieron de faltar modelos, salvo las monedas más recientes. Sin el escudo y la letra (en latín) que todos los Monarcas llevan, nadie acertaría a ver allí la serie icónica regia que dejamos estudiada, cuyo valor iconográfico es, por tanto, nulo.

CAPITULO XI

La serie de Reyes de la Monarquía aragonesa, en el Palacio del Buen Retiro, en Madrid, que se ordenó en 1632, copias de Urzainqui, Camilio y Tió.

Conservándose hoy, creeré que íntegra, la serie del Buen Retiro, de Monarcas de Aragón, y constándonos ya que es copia de la perdida en el Palacio de la Diputación de las Cortes de Zaragoza, conviene dejar perfectamente establecida la documentación palatina que a la misma se refiere, separando sus notas de las referentes a la serie de los Reyes visigodos.

Al efecto (repitiéndonos un poco, en las citas) vamos a extractar aquí como allí el primer inventario de los cuadros del Buen Retiro, muy tardío, pues es el de 1703, autorizado por los pintores de Cámara Lucas Jordán, Ruiz de la Iglesia e Isidoro Arredondo, y particularmente elaborada la parte del Buen Retiro por el último de los citados.

Sin decir por qué salas se va inventariando, sabiéndolo nosotros tan sólo (por otras informaciones) cuando se trata de las principales, vemos que en la primera gran sala se inventarian con buenos precios (1.200 «reales» o 20 doblones u onzas de oro) el Rey godo Agila de mano de Pereda y el Rey godo Alarico de Jusepe Leonardo.

El inventario que extractamos, pasa a catalogar después los cuadros todos del Salón de Reinos (1), y después, no acaso inmediatamente, es decir, no en el otro gran salón llamado «de Colona», de igual magnificencia que el «de Guardias», sino ya más adelante, en piezas que caían un poco fuera de la gran crujía de honor (?), se encuentran de repente reunidos y mencionados consecuti-

(1) Véase Tormo, «Velázquez y el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del pintor». Madrid, San Francisco de Sales, 1914.

García Ximénez. Primer Rey de Sobrarbe.

García Iñiguez I. 2.° Rey de Sobrarbe.

vamente, hasta veintidós retratos de Reyes godos, de Navarra y de Aragón mezclados, y todos justipreciados en valores diversos aunque homogéneos, pero muy por bajo del precio alto que se pusieron al Rey godo Agila de Pereda y al Rey godo Alarico de Leonardo. La primera partida dice textualmente:

«Ottra (pintura) de dos Varas y media de alto y Vara y ttercia de ancho de un Rey de Navarra con el mundo en la mano izquierda con marco ttasada en zinco doblones . . . . . v. 300»

Y siguen otro Rey de Navarra tasado en 6 doblones (360 reales); otro de Navarra, con el núm. 21, en 6 doblones; otro, el 22.°, en 6; otro, el 23.°, diciendo esta vez que era Don Alonso el Monje (Don Ramiro el Monje no fué Rey de Navarra, ni hubo en Navarra Alfonsos), en 6; otro de Aragón y su mujer, en 6 doblones (con ser dos figuras); otros seis consecutivos de Aragón, en 6 cada uno; otro Rey godo, con un ropón verde, en 6; otros cuatro consecutivos Reyes godos, sin más señas, en 6 doblones cada uno; Sancho Abarca, Rey de Navarra, en 6, y otros tres consecutivos Reyes de Navarra, sin más señas, en 6 cada uno.

Fortunio Garcés I. Tercer Rey de Sobrarbe.

Iñigo Arista. 5.° Rey de Sobrarbe.

Sigue el Inventario mencionando cuadros y más cuadros, sin poder imaginar ya por qué salones, salas y salitas andamos, y otra vez aparecen de repente las partidas siguientes o consecutivas de retratos de las series genealógicas reales:

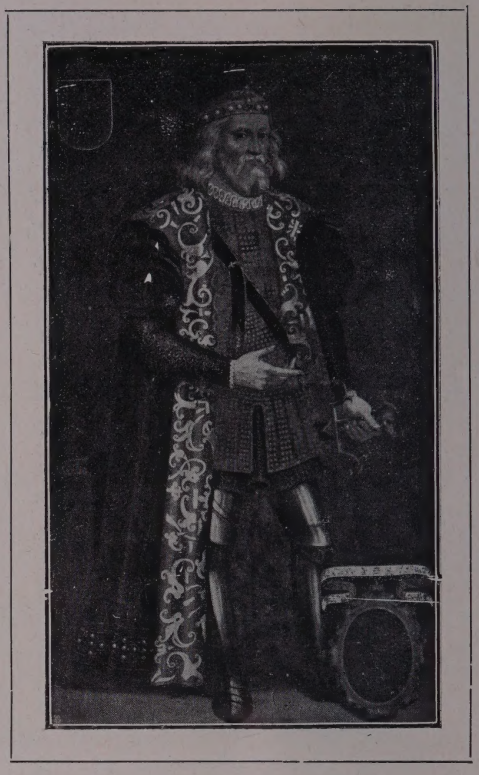
«Vna Pinttura de Dos baras y media de alto y Vara y terzia de ancho rettratto de Vn rey de Aragon con marco negro tasada en quatro doblones . . . . . v. 240»

Siguiendo inmediata y consecutivamente las partidas referentes a uno de Rey de Aragón, tasado en 5; cuatro seguidos de Reyes de Aragón, tasados en 4, sin más señas; otro de Navarra, en 6; otro de Navarra, en 5, y otro Rey godo, en 6.

Pasamos a otra sala, seguramente, según pienso (por interponerse en las listas algunas tandas de sobrepuertas), y de repente vemos las partidas unidas y consecutivas que extractamos a continuación:

Otro retrato de Rey de Aragón (márcanse medidas de dos varas y media

García Iñiguez II. 6.° Rey de Sobrarbe.



Aznar. Primer Conde de Aragón.

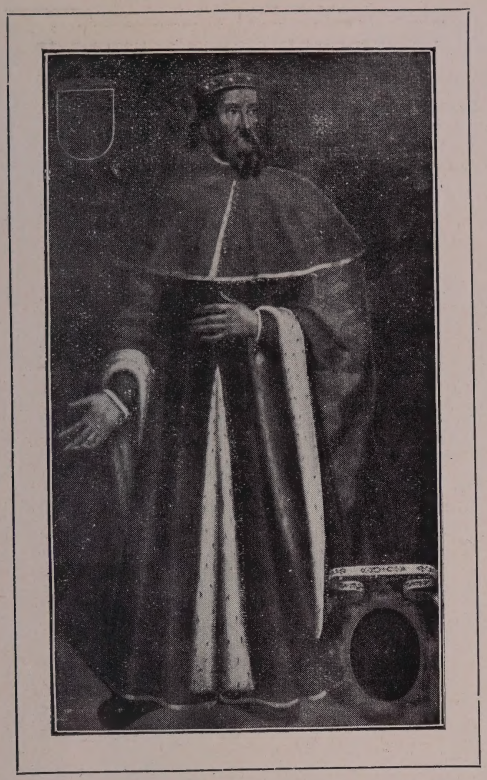
por vara y tercio), con marco negro, tasado en 4 doblones; otro de Aragón, en 4; otro de Navarra, en 4; otro de Navarra, diciendo que es Felipe III y que de mano de Panttoja, que no se tasaba por la costumbre de respetuosa cortesanía de no dar precio nunca a los retratos de la familia reinante, lo que demuestra que este Felipe III es el de Austria (Felipes de Navarra fueron: I y II de la casa de Francia y III de la casa de Evreux).

Otro Rey de Aragón, diciendo que es Felipe IV, que no se tasó por la misma piadosa cortesanía; otro godo, tasado en 5 doblones, y tres godos consecutivos, tasados cada uno en 4 doblones.

Otra vez, por último, después de haber recorrido (seguramente) muchas salas y salones, encontramos ya sólo uno de los Reyes de los indiscutiblemente góticos: Eurico, sin nombre de autor.

Y creemos no haber habido en el Buen Retiro más retratos de esas series iconológico-reales.

Se mencionan en los inventarios, como se especifica en el capítulo corres-



Galindo. 2.° Conde de Aragón.

Ximeno Aznar I. Tercer Conde de Aragón.

pondiente de este libro, hasta *trece* Reyes godos, dando los nombres de sólo tres: Agila (de Pereda), Alarico (de Jusepe Leonardo), Eurico (sin decir de quién era); pero como subsisten evidentemente cinco, y los cinco firmados, y los cinco con nombre de Rey, y los cinco obras de arte de empeño, mientras son tan banales las efigies de los Reyes de la monarquía aragonesa, debemos de los trece restar esos cinco y considerar que acaso solamente esos cinco fueron bien inventariados como tales Reyes godos en 1703, siendo los *ocho* restantes, no de Reyes godos (como se dijo), sino de la propia galería aragonesa.

Pues da la casualidad de que habiendo en las efigies de ésta, *quæ extant*, varios Condes de Aragón, no fueron inventariados como tales en 1703, sino seguramente como supuestos Reyes godos, y esta parece ser la explicación de las contradicciones entre lo que podemos catalogar todavía en el siglo XX, y se catalogó bien que mal en el siglo XIX, y lo que se inventarió en 1703.

Aceptando que *ocho*, pues, no fueran godos, y que los *trece* «de Navarra»

Fortunio Ximénez. 6.° Conde de Aragón.

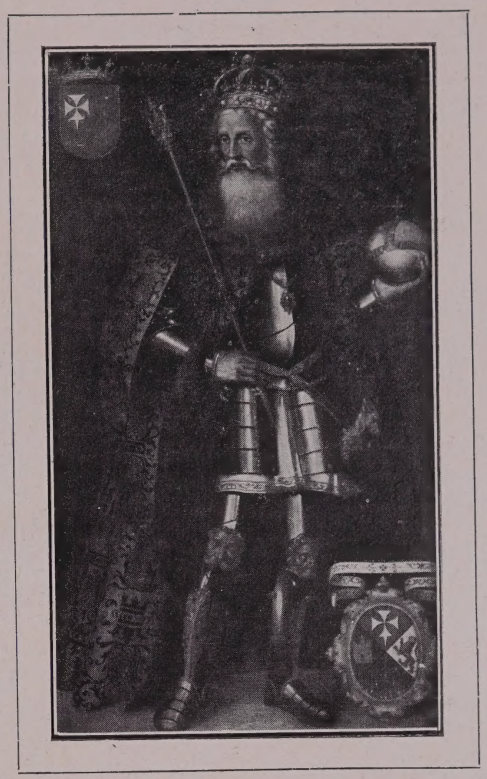
Sancho Abarca Garcés. Primer Rey de Aragón.

se han de sumar a los diez y ocho «de Aragón», hemos de imaginar una serie de *treinta y nueve* monarcas aragoneses.

Sabemos que, cuando iba a pensarse en la creación del Buen Retiro, o pocos años antes, estando el Rey Felipe IV en Zaragoza en 1626 y habiendo visto la Sala Real de la Diputación, con todos los retratos de los monarcas aragoneses, se aficionó de suerte que mandó pintar los retratos con sus inscripciones y llevarlos al Palacio del Buen Retiro, donde están en un majestuoso salón. La frase, textual, de Dormer (libro citado, dedicatoria), «Don Felipe Tercero, padre de [Carlos II] V. M. (que Santa gloria aya) la primera ocasion que honrró á esta ciudad, viniendo á jurar los Fueros, mostró tal agrado de la perfeccion de los Retratos, que dió orden se copiaran con la mayor imitacion, para colocarlos con las mismas Inscripciones en el Palacio del Buen Retiro, como oy se ven», entraña una inexactitud de fecha y encargo.

Don Tomás Ximénez de Embun, tan benemérito y sabio renovador de la Historia crítica del viejo Aragón, encontró en el archivo de la Diputación pro-

García Sánchez II el Temblón. 4.° Rey de Aragón.



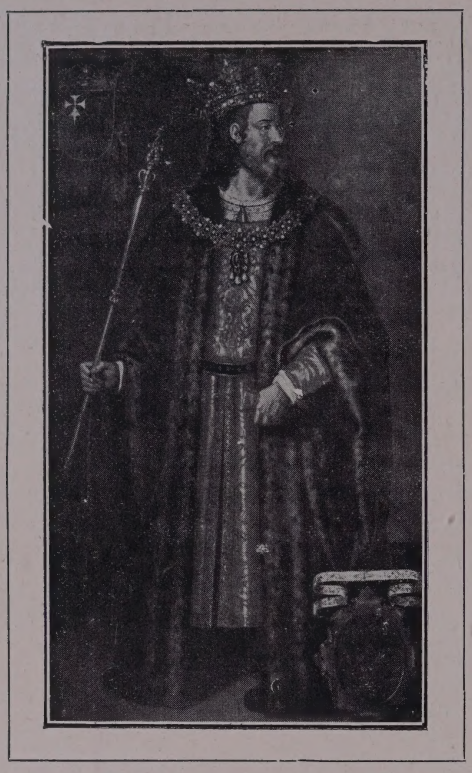
Sancho Garcés III el Mayor. 5.° Rey de Aragón, Emperador.

vincial una nota que decía así: «Los Diputados del Reino, el 16 de Mayo de 1632 (es decir, ya en plenas obras del madrileño Buen Retiro) establecieron una Capitulacion con Pedro y Andrés de Urzainqui, Francisco Camilio y Vicente Tió, para que copiasen los retratos y cuadros del Salon de Córtes con destino al rey Felipe IV, que habia mostrado deseos de poseer copia de tan notable coleccion; se estipuló que los citados pintores cobrarian 840 libras por su trabajo, siempre que mereciese la aprobacion de los maestros Juan Galvan y Jusepe Martinez» (1).

Y esta nota documental demuestra que fué el encargo de la Generalidad, no directamente del Rey Felipe IV, aunque sí para satisfacer los deseos de éste, y en 1632 y no en el mismo 1626, año en que el Rey concebiría la idea.

Por lo cual, y recordando que el Consejo de Aragón (de toda la Confederación o Estado de Aragón, en la corte) y el presidente suyo, o sea el protono-

(1) «Descripción histórica de la antigua Zaragoza y de sus términos municipales», por D. Tomás Ximénez de Embun. Zaragoza, 1901.



Ramiro I Sánchez. 6.° Rey de Aragón.

Pedro I Sánchez. 8.° Rey de Aragón.

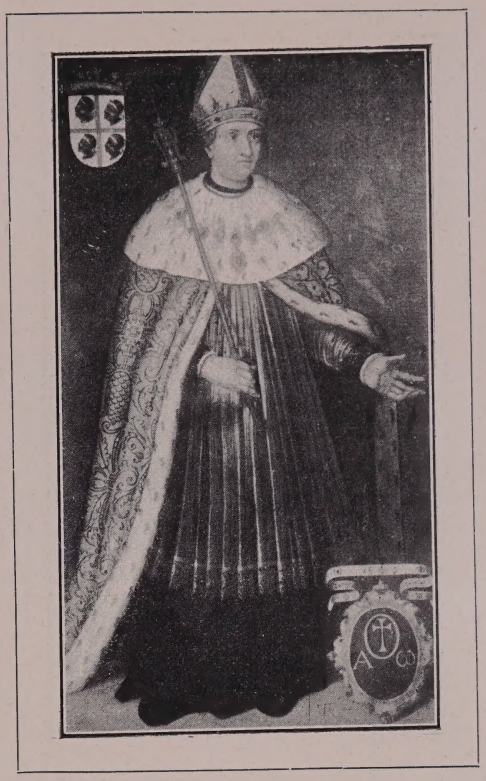
tario de Aragón D. Jerónimo de Villanueva, tuvo tan importante parte en la edificación y en todos los lujos del recién nacido Palacio y los jardines incomparables del madrileño Buen Retiro (1), no se puede menos de pensar en que allí se hubo de discurrir la colocación de la sola serie de Aragón (sin nada privativo de Navarra), logrando el protonotario, bajo mano, que la Diputación de Zaragoza obsequiara al Rey con el regalo de la copia exacta de los cuadros de la serie pintada por Felipe Ariosto.

Como se ha visto, a pesar del dicho de Dormer, los cuadros no se colocaron en una sala del Buen Retiro; o al menos andaban ya más desperdigados y en distintos locales del Palacio al comenzar el siglo XVIII. La poca importancia artística de la obra explica el cambio, pues al fin en aquel mismo Palacio había notables y aun insignes obras de arte.

Por la misma razón del escaso mérito de los lienzos, al comenzar el

(1) Véase mi citado trabajo «Velázquez y el Salón de Reinos». Don Jerónimo de Villanueva es el famosísimo ministro de lo de las monjas de San Plácido, entusiasta y amigo de Velázquez, etc.

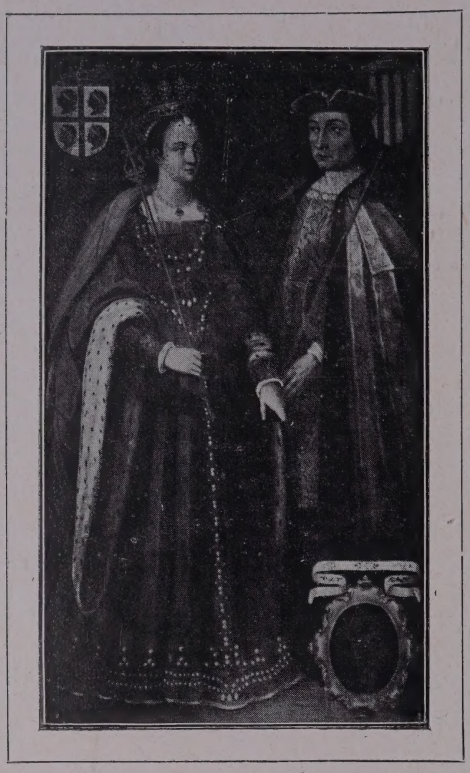
Alfonso I Sánchez. 9.° Rey de Aragón, Emperador.



Ramiro I Sánchez. 10.° Rey de Aragón.

siglo XIX no tentaron la codicia de Sebastiani, depredador del Buen Retiro, ni de ningún otro de los generales de Bonaparte. Toda la serie pasó, años después, al Museo Nacional de la Trinidad, y cuando, refundido con el Museo Real del Prado, sobraban infinitos metros cuadrados de pintura en lienzo, hubieron de darse a distintos *depósitos*, por diversas Reales órdenes.

Y aquí de la ignorancia y de la torpeza administrativas. Teniendo como tienen esos retratos en el haz los conocidos escudos de Aragón, y en el reverso, bien claros, los nombres y números ordinales de los monarcas de Aragón, hubieran podido pensar nuestros ministros de Fomento que la serie en su integridad era interesante (aunque no fuera más que por interés de la educación histórica y patriótica) y que en Zaragoza tenía lugar indicadísimo. Ello, aun sin recordar (especies del todo olvidadas) que aquello no era sino la copia de originales perdidos en los heroicos sitios de la ciudad inmortal del Ebro, originales que en los libros y en las memorias zaragozanas habían dejado un recuerdo, todavía vivo, además.



Petronila. 11.ª Reina de Aragón, y Ramón Berenguer.

Alfonso II el Casto. 12.º Rey de Aragón.

Los Reyes de Aragón (con sus Condes Soberanos y con los Reyes de Sobrarbe) han sido, dislocada la serie, destinados al palacio arzobispal castellanísimo (Castilla la Nueva) de Toledo, al palacio arzobispal castellanísimo (Castilla la Vieja) de Valladolid y al Ayuntamiento vascongado (Guipúzcoa) de Fuenterrabía, y, al Oeste, a la Audiencia de la Coruña (Jaime I: el conquistador de seis provincias españolas del Este), y al Instituto (castellano) de Logroño, quedando algún lienzo todavía, semiolvidado, en los almacenes del Museo del Prado. Las respectivas Reales órdenes son de las fechas siguientes: de 1898, 5 de Octubre, lo de Valladolid; de 27 de Enero, 1899, lo de Toledo; de 4 de Febrero, 1904, el de la Coruña; de 2 de Marzo de 1910, los dos de Logroño; y de 29 de Enero, 1915, lo de Fuenterrabía.

¡Ni uno solo de los 38 lienzos repartidos ha ido por casualidad a alguna de las provincias del Casal de Aragón!

Sabiendo, por los impresos de Blancas y de Dormer (y por nuestro capítulo VIII), como estaba establecida la serie de originales de la Diputación de

Pedro III el Grande. 15.° Rey de Aragón.

Alfonso III el Liberal. 16.° Rey de Aragón.

Zaragoza con 40 retratos (hasta Felipe el Prudente inclusive), aunque en el recuento del Inventario del Buen Retiro saco sólo 39, y habiendo de incluir en él a Felipe el Piadoso y Felipe el Grande, nos dé *tres* de falta (no presumible, sino en el papel), a las listas de Blancas y Dormer recurrimos para anotarles (al repetirles) el destino actual del cuadro-copia de la serie del Buen Retiro. Advirtiendo que en los letreros y numeraciones de los cuadros-copias subsistentes, hay siempre absoluta conformidad con los nombres y las numeraciones de Blancas y Dormer.

Reyes de Sobrarbe:

1.° García Ximénez.—En Toledo, con el núm. 2.609, en la antesala; de punta en blanco (armadura plomiza), banda roja, faldillas violeta, plumas blancas y rojas. El escudo del Estado, como se dirá luego (arriba), y el de las empresas limpio (abajo).

2.° García Iñiguez I.—En Toledo, 2.622, en la antesala. También de armadura entera gris, faldas de vivo verde. Limpio el escudo de abajo.

3.º Fortunio Garcés I.—En Toledo, número no anotado, en la antesala. Igual plomiza armadura con oro (las launas), faldas gris, manto rojo, con forro y esclavina gris blancuzco. Nada en el segundo escudo.

4.º Sancho García.—Ignoro cómo sea, pues no lo he visto nunca y no sé dónde está. Parece perdido.

5.º Iñigo Ximénez Arista.—En Toledo, 2.651, en la antesala. Armadura plomiza con oro, faldaje verdoso oscuro, plumas blancas y oscuras verdes. En la letra expresiva del escudo de las empresas, «La ariesta para el fuego é iñigo para los moros».

6.º García Iñiguez II.—En Toledo, 2.615, en la antesala. Armadura plomiza, con algo dorado; faldillas blancas con oro, launas de oro sobre otra faldilla azul, manto verde, gran cetro y papel en la diestra. El escudo segundo partido, con el de la cruz de Ainsa y tres, tres, una, dos gotas (1).

7.º Fortunio Garcés II el Monje.—En Fuenterrabía, 2.607. No lo conozco.

Condes de Aragón:

1.º Aznar.—En Toledo, 2.646, en la galería a la plaza. Gabán verde, forrado de oro y blanco; cota roja tachonada, tahalí negro. Escudo segundo verde limpio.

2.º Galindo.—En Toledo, 2.608, en la galería dicha. Gramalla verde, forro de armiño, manga interior ocre y zapatos rojos. Igual escudo segundo.

3.º Ximeno Aznar I.—En Toledo, 2.630, como «Jimeno García» inventariado; está en la galería. Armadura plomiza, manto verde, con forro amarillo y rojo.

4.º Ximeno Aznar II.—En el Prado, «Jimeno García II, 4.º Conde de Aragón», lo he visto yo. Armadura gris, faldilla blanca, penachos rojos, blancos y verde en el casco que simula cabeza. Escudo particular limpio.

5.º García Aznar.—Ignoro su destino y cómo es. Parece perdido.

6.º Fortunio Ximénez.—En Toledo, 2.636, en la salita del Primado. También de gramalla, rosa, forros armiño y roja gorra.

Reyes de Aragón:

1.º Sancho Garcés I Abarca Cesón.—En Toledo, 2.629, en la galería. Armadura siempre plomiza, mangas y faldas verdes, calzas azules, polainas rojas, abarcas parduzcas, manto rojo forrado de armiños. El escudo de las empresas, de gules con las abarcas amarillentas.

---

(1) Confieso no conocer ese escudo, repetido en alguno de los sucesores, como se verá.

2.º García Sánchez I Abarca.—En Valladolid, 2.647 (¡sin nombre en los inventarios del Museo!), en la salita de recibir los arzobispos. Túnica verde adamascada; encima gramalla forrada de piel manchada; en la diestra, el largo cetro. Escudo particular de las abarcas, sin letra.

3.º Sancho Garcés II Abarca y Galindo.—En Valladolid, 2.649 (¡sin nombre en los inventarios del Museo!), en la salita de recibir los arzobispos. Túnica azul con franjas de oro, gramalla amarilla a rayas, corona en gorra roja. Escudo personal, sin letra, con la estrella de cinco puntas (el microcosmos).

4.º García Sánchez II Abarca el Tembloso.—En Toledo, 2.657, en la galería (acaso el mejor cuadro de la serie). Túnica verdosa gris, con oro; manto amarillo ocre, esclavina blanca con el símbolo heráldico del armiño. En el escudo particular dos bastones en aspa y cuatro esferillas, sin letra.

5.º Sancho Garcés III el Mayor, Emperador de España.—En Toledo, 2.661, en la galería. Lleva esfera-mundi y corona de potencias por supuesto Emperador; sobre la armadura, ropón ocre con dibujo negro. El escudo particular acuartelado en sotuer, con el de Ainsa, Castilla, León, y el de gules con una, dos y nueve gotas blancas.

6.º Ramiro Sánchez I el Cristianísimo.—En Toledo, 2.614, en la galería. Gramalla verde, forrada de pieles grises, y túnica amarillenta. El escudo personal azul, con una *cruz* entre *alfa* y *omega*, blancas.

7.º Sancho Ramírez IV.—En Fuenterrabía, 2.618. No lo he visto nunca.

8.º Pedro Sánchez I.—En Toledo, 2.638, en la galería. Faldillas rojizas en la armadura, astil rojo de la alabarda, banda blanca, plumas blancas y rojas. El escudo personal cortado. Arriba, negro, los dos pales de plata, y debajo de gules, las cinco, cuatro y tres gotas blancas.

9.º Alonso Sánchez I el Batallador, Emperador de España.—En Toledo, 2.662, en la galería. Viste dalmática, manípulo y forro de la capa pluvial de pardo rojizo con dibujo negro y la capa y forro de las mangas blancos. Lleva esfera-mundi por supuesto Emperador. Nada en el escudo personal.

10.º Ramiro Sánchez II el Monje.—En Valladolid, 2.668 (¡inventariado en el Museo, a pesar de los extensísimos letreros del reverso, como «Retrato al parecer de Jiménez de Cisneros»!). Vestido de clérigo y rey a la vez. Sotana negra, roquete con puntas de encaje, mitra blanca episcopal con corona real, capa real amarilla, con esclavina y forro de armiños. Escudo personal con la *cruz* y el *alfa* y *omega*, sin letra.

11.º Petronila Ramírez y Ramón Berenguer su marido.—En Toledo, 2.642

Jaime II el Justo. 17.° Rey de Aragón.

Juan I el Cazador. 20.° Rey de Aragón.

(¡inventariados en el Museo, a pesar de las letras del reverso, como «Don Fernando y Doña Isabel, en un solo cuadro»!), en la salita de recibir del Primado. Ella, de verde, con perlas y oro, manto gris perlado, forrado de armiños. El, de jubón amarillo, manto gris azulado y gorra rojiza.

12.° Alonso II el Casto.—En Valladolid, 2.620 (¡sin nombre de rey en los inventarios del Museo, y atribuído, y es caso único de atribución en la serie, a Félix Castello!!), en la salita de recibir de los arzobispos. Armadura gris, tahalí rojo, capa verdosa oscura, corona dorada. Escudo personal limpio.

13.° Pedro II el Católico.—En el Instituto de Logroño. Ignoro cómo sea.

14.° Jaime I el Conquistador.—En la Audiencia de la Coruña. Ignoro cómo sea.

15.° Pedro III el Grande.—En Valladolid, 2.616 (sin nombre en los inventarios del Museo), en la salita de recibir. Túnica violácea, rayada; manto amarillo, forrado de piel blanca, y de ella la esclavina; corona plateresca. Es rubio. El escudo personal contiene dentro, inclinado, al de pales de Aragón,

Martín I el Humano. 21.° Rey de Aragón.

Fernando I el Honesto. 22.° Rey de Aragón.

envuelto en los lambrequines de un *drach alat*, con letra *Paine pour Yoye*.

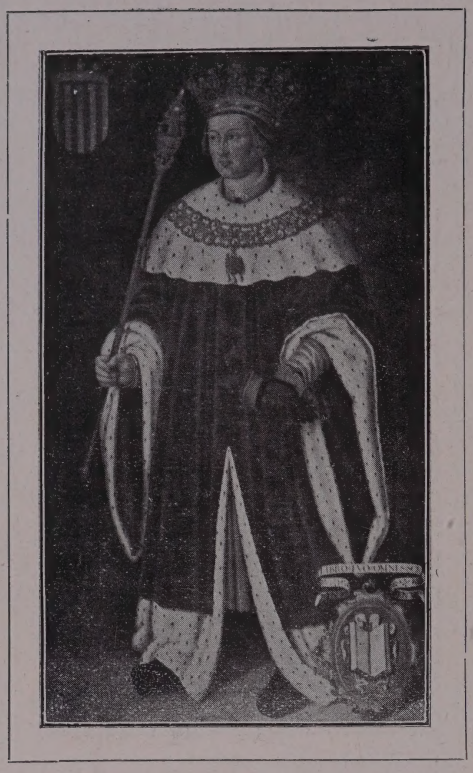
16.º Alonso III el Liberal.—En Toledo, 2.634, en la galería. Armadura gris, con algo de oro damasquinada; el libro, ínfulas del casco, la vaina y correaje de terciopelo verde. El pelo es gris (con haber muerto el verdadero Alfonso el Liberal de veintiséis años). A éste, por grave error del pintor (y de Blancas, sin duda), se le atribuye la medalla de Pisanello (de Alfonso el Magnánimo), cabeza, casco y empresa del águila y los buitres y la presa, y la letra «Liberalitas Augusta».

17.º Jaime II el Justo.—En Toledo, 2.603, en la galería. Cota roja tachonadísima, camisa blanca, toga de magistrado o gramalla verde, con forro de pieles oscuras; zapatos rojizos, de punta. Escudo personal azul, con balanza de oro, alusiva al sobrenombre del Rey, y la letra dice «Semper acqua».

18.º Alfonso IV el Benigno.—En Fuenterrabía, 2.604, y no lo he visto.

19.º Pedro IV el Ceremonioso.—En el Instituto de Logroño; no lo he visto nunca.

20.º Juan I.—En Toledo, 2.656, en la galería. Por ser el rey Cazador, se le



Alfonso V el Magnánimo. 23.° Rey de Aragón.

Juan II el verdaderamente Grande. 24.° Rey de Aragón.

pinta un perro blanco y gris; gonela amarilla, de oro; gorra roja con corona, roja la vaina, zapatos altos de gris perlado, con forro violeta claro; cinturón, escarcela y tahalí rojos. Escudo personal limpio.

21.º Martín.—En Toledo, 2.621, en la galería. Terciopelo del rojo a lo Greco (se acerca) el de la gramalla, cuyos forros son de dibujo blanco y negro sobre amarillo; encima manto forrado de armillo; blanco el forro de pieles, gorra de carmín gayo. Escudo personal limpio.

22.º Fernando I el Honesto.—En Toledo, 2.637, en la galería. Ropón oscuro negruzco, forrado de pieles leonadas oscuras; jubón amarillo con dibujo negro, camisa blanca con dibujos negros, corona en turbante rojo, pelo castaño oscuro. Escudo personal de gules: el collar de las 16 jarras y el colgante, sin letra.

23.º Alonso V el Sabio y el Magnánimo.—En Toledo, 2.660, en la salita de recibir el Primado. Gramalla roja con forro y esclavina de armiño, túnica amarilla, guantes grises, el collar no es una condecoración especial. El escudo per-

Fernando II el Católico. 25.° Rey de Aragón.

Felipe II [III] el Piadoso. 28.° Rey de Aragón.

sonal de azur, el libro abierto blanco, y la letra dice: «in libro tvo omnes scribentur».

24.º Iuan II el verdaderamente Grande.—En Toledo, 2.659, en la galería. Túnica verde, con algo de oro; manto rojo, muceta y forro de armiño; «papalina» roja bajo la corona. Nada en el escudo personal.

25.º Fernando II el Católico.—En Valladolid, 2.650, en la antesala. Túnica de amarillo de oro, larga sobrevesta de brocado oscuro, forro de brocado blanco y oro; cinturón azulado con perlas. Escudo personal de azur, a diestra el doble yugo y a siniestra las flechas, y letra «Tanto monta».

26.º Carlos I Máximo y Fortísimo, Emperador de Romanos.—En Valladolid, 2.624, en la salita de recibir los arzobispos. Armadura negra, con dorados; plumas rojas, blancas y amarillas en el yelmo (al suelo). El escudo de la empresa, las columnas sobre mar y tierra y letras «Plus ultra».

27.º Felipe I [II] el Prudente.—En Valladolid, 2.648, en la salita de recibir el arzobispo. Todo de negro, sombrero negro, media armadura negra. En el

escudo personal un atlante bajo la esfera de la Tierra, y dice la letra: «Ut quiescat Atlas».

28.º Felipe II [III] el Piadoso y Bueno.—En Toledo, 2.606, en la salita de recibir del Primado. Armadura negra, poco rica; calzas blancas, altas botas negras, toisón. Es rubio. Nada en el escudo personal (sin rótulo), pintado apenas dentro del campo del cuadro.

29.º Felipe III [IV] el Grande.—Está en los almacenes del Museo del Prado. Es cuadro de interés, que en el inventario de 1794 figuró como copia de Velázquez.

No he dicho nada de los escudos en cada caso. En conjunto diré que están completamente acordes con los grabados del libro de Blancas-Dormer, a saber: Escudo de oro, la cruz roja sobre el árbol verde (Sobrarbe), los cuatro primeros Reyes de Sobrarbe; escudo de azur, la cruz blanca de Ainsa (diestro en jefe), los restantes Reyes de Sobrarbe (desde Iñigo Arista) y los primeros de Aragón hasta Pedro I; escudo jaspeado (gris verdoso), limpio, los Condes de Aragón; escudo de la cruz roja y las cuatro cabezas de reyes moros de la batalla de Alcoraz, ganada por Pedro I, los Reyes Pedro I, sus dos hermanos Alfonso I y Ramiro II y Doña Petronila; desde el marido de ésta, Ramón Berenguer (aun en el cuadro con su esposa), hasta los Austrias (inclusive), el escudo de las «barras» (los pales) catalanas, sin ningún otro cuartel (ni siquiera el de Sicilia).

Es caso excepcional el de Alfonso el Batallador (que me ha hecho pensar si sería Pedro el Ceremonioso). Pues sobre todas las piezas litúrgicas del traje eclesiástico aplicables a emperadores consagrados, se nota que su verdadero escudo de la cruz de Alcoraz se ha sustituído por el de las barras catalanas arriba, y que en el encuadrado de la dalmática se ha puesto un escudo, simulando bordado, acuartelado, con cruces de Alcoraz y barras catalanas.

La medida general o típica de estos cuadros es la de 2,44 por 1,27 metros, en relación *grosso modo* con las dos varas y media (diez palmos) por una y tercia (cinco palmos y tercio) de los inventarios del Buen Retiro. Los cuadros originales de la Diputación de Zaragoza (los perdidos cuando los sitios) eran bastante mayores, pues ya se vió que Dormer les daba catorce palmos por siete. La diferencia se acusa, más que en el ancho, en el alto, y creo que porque se daría más espacio, que en los cuadros copias es mezquino, encima de las cabezas.

CAPITULO XII

La serie incompleta de Reyes visigóticos del Palacio del Buen Retiro que se pintaba en 1635.

Mientras Díaz del Valle, en su manuscrito todavía inédito, y Palomino, aprovechándolo, como los demás historiógrafos del arte español, nos dejaron noticia, desentrañada por nosotros, de los encargos a distintos pintores, durante la primera mitad del reinado de Felipe IV, de los retratos de Reyes de una serie, sedentes las figuras, que es la astur-leonesa-castellana del viejo Alcázar, ni Díaz del Valle, ni Palomino, nos hablaron de otros encargos, a artistas distinguidos, de retratos de Reyes, de otra serie, en pie las figuras, que había de ser la visigótica del Palacio del Buen Retiro.

Ni pareados (como los de la serie primeramente citada), ni sedentes, comenzaron a citarse en el siglo XVIII Reyes visigodos, dando el nombre del Rey, a nombre de artistas como Pereda, Leonardo y Carducho; respectivamente, un Ataulfo, un Alarico y un Agila, que fué Ponz el primero en citar en letra de molde.

Tales cuadros, citados por Ponz y Cean Bermúdez en el Buen Retiro, ¿procedían del viejo y ya incendiado Alcázar, y ya renovado Palacio de Madrid?

El incendio del Alcázar consumió gran número, la casi totalidad de los cuadros de la serie de Reyes, y construído el nuevo Palacio, en la selección de cuadros hecha para su decoración, pudieron quedar excluídos algunos y hallar consiguiente destino en varios sitios reales, como en el Buen Retiro. El que Ponz allí viera el Alarico y el Agila, no demostraba, pues, que fueran para allí pintados.

Antes parecía lo contrario; pues como Ponz vió el Buen Retiro todavía intacto desde los tiempos de Felipe IV, si para allí, como Madrazo supuso, se hu-

VICENCIO CARDUCHO. Ataulfo (dibujo preliminar) (*).

biera encargado casi al mismo tiempo que para el Alcázar otra serie real de imágenes pintadas, pareciera natural que Ponz la hallara intacta, o bien repartida pero completa, y no cita, sin embargo, otros que tres (Ataulfo, Agila, Alarico) y no alude en modo alguno a una serie que allí viera, y por la que se hubiera de pensar en un doble encargo contemporáneo para dos series en dos palacios madrileños, y que el Ataulfo de V. Carducho, el Agila de Pereda y el Alarico de Jusepe Leonardo que él vió en el Buen Retiro fueran de serie diversa que la del Alcázar.

Todo se aclara desde luego registrando el más antiguo de los inventarios de cuadros del Buen Retiro, que desgraciadamente es muy tardío, como que es el hecho a la muerte y por la testamentaría de Carlos II en 1703, es decir, cuando la memoria viva de las cosas se había desvanecido, pero cuando verosímilmente se guardaban allí intactos todavía los cuadros todos para allí pintados bajo Felipe IV.

Este inventario da muchos nombres de pintores, y el aprecio, en forma de precio, del valor de los cuadros a juicio de los pintores de cámara que lo levantaron, a saber: Lucas Jordán, Ruiz de la Iglesia y Arredondo, en lo del Buen Retiro particularmente a juicio de Arredondo.

Lo que no se hace nunca es separar las salas, describiéndose la riqueza pictórica consecutivamente: se acierta a adivinar que acaba la reseña de un salón y que comienza la de otro, por el detalle, que parece frecuente, de poner tras de todos los otros cuadros los de sobrepuertas o sobreventanas.

En el orden general consecutivo de la enumeración aparecen primeramente (y con toda probabilidad en el salón inmediato al Salón de Reinos,

(*) *Ataulfo*, de Vicente Carducho. El manto es rojo vivo, casi rosado. El faldaje, azul de ultramar intenso; el tahalí, rojo y amarillo; el penacho, de plumas carmesíes; el cortinaje es verde. El celaje, de azul plomizo, pero claro, con celajes blancuzcos; la masa de tropas, de un amarillo ocre, sumamente claro. El león es rojo, sobre bandas de plata y oro (bajos de tono). Las mangas, blancuzcas; el peto, claro blancuzco, con algo de oro. El pelo, muy rubio, rojizo.

Ataulfo, por VICENCIO CARDUCHO (firmado). Hoy en el Museo de Artillería (*).

que se llamaba Salón de Guardias (1), y que es de no menos noble apariencia y capacidad, aunque mucho menos largo), estas dos partidas, a continuación una de otra:

«Una Pinttura de dos Varas y media de alto y vara y media de ancho con Un rettratto del rey Ajila Godo de mano de Pereda con marco negro tasada en veinte Doblones . . . . . 1 v 200

Ottra del mismo tamaño y marco rettratto de Alarico rey godo de mano de Joseph Leonardo tasada en veintte doblones. . . . . 1 v 200»

Advertiré para la estimación comparativa de los lienzos, que en ese mismo inventario del Buen Retiro se estiman en 1 v 500 reales varios retratos de bufones de Velázquez, de los que son gala y ornato del Museo del Prado.

El inventario que extractamos, después de pasar el Salón de Reinos, y el de Coloma (piezas cuya dotación de cuadros por otros textos descriptivos conocemos), en varias piezas que caían fuera de la crujía de honor, catalóganse muchos cuadros de Reyes, diciéndolos godos, de Navarra o de Aragón, que son los que en distinto capítulo dejo estudiados. En donde se ve que los mismos apellidados «godos» no son, en general, seguramente de la serie visigoda, sino, algunos, los Condes de Aragón, parte integrante de la serie aragonesa, con los Reyes de Aragón y los de Navarra-Aragón, nunca los de Navarra a secas.

Como tales godos, se cita uno con ropón verde (2), otros cuatro consecutivos sin más señas, todos justipreciados a la modesta cantidad de 6 doblones cada uno, y muchísimo después (en distante pieza del palacio, sin duda), otro Rey godo, también tasado en 6 doblones; y otra vez (también lejos) otro Rey godo, tasado en 5, y tres consecutivos godos, cada uno en 4 doblones.

Se deben de seguir cruzando (sin señalarlo nunca el inventario) salas y más salas, para dar finalmente con una partida aislada, cual aisladas vimos al principio las del Rey Agila de Antonio Pereda y el Rey Alarico de Jusepe Leonardo (aunque con tasación comparativamente mezquina):

---

(1) Por la más pura e inconsciente de las casualidades, llevados los Reyes godos al Museo del Prado y después repartidos en depósitos, uno de ellos, el Alarico, de Leonardo, vuelve a estar en 1916 en el mismo palacio (hoy Museo de Artillería, lo que de él subsiste) y en el mismísimo salón en que estaba en 1703, y probablemente desde 1635.

(2) Un Conde de Aragón, según hoy lo vemos probado.

(*) *Teodorico*, de Félix Castelo. Nota clara general. La armadura, plomiza clara, con mucho oro de adornos. La banda, roja; el manto, carmesí, en general muy claro. La corona, de oro; el pelo y barba, muy rubios claros, con carnación rosada sana. El cortinón es verde. El celaje, arriba muy azul, muy azul gayo, cruzado de nubecillas blancas, y algo amarillento el horizonte. El paisaje, de tonos claros de amarillo ocre. El palo, de gris, y así el suelo.

Teodorico, por FÉLIX CASTELO (firmado en 1635). Hoy en el Museo de Artillería (*).

«Ottra (pintura) de dos Varas y media de alto y vara y tercia de ancho retrato del Rey Eurico Godo con marco negro tassada en zinco doblones. . v. 300» sin que ya después se vea otra cita de tales retratos de Reyes visigodos.

Estos antecedentes documentales, en el fondo los pudo conocer Ponz, pues los conserjes u otros servidores del Buen Retiro seguramente que mantenían allí tradiciones de exactitud a veces no íntegramente aceptables, pero fundadas en alguna manera.

Por fortuna, todo se explica viendo los cuadros de Reyes visigodos, que subsisten (aunque en público), en rincones donde no han solido husmear demasiado los amantes del Arte español. Son cinco, y se puede comprobar que están los cinco firmados, que los cinco tienen el nombre del Rey, y que los cinco (o por lo menos tres o cuatro) son obras de arte de mérito, dignas de mejor suerte que la que se les ha deparado en el siglo XIX, y desde luego piezas de positivo y hondo empeño para sus cinco respectivos autores: Antonio Pereda, Jusepe Leonardo, Vicencio Carducho, Félix Castelo y Francisco López. Las firmas que vemos hoy, son la explicación de cómo los inventarios y los escritores del siglo XVIII tuvieron noticia concreta de estos lienzos, no mencionados por los viejos historiógrafos del arte madrileño, por Carducho, por Díaz del Valle ni por Palomino mismo.

No debió de terminarse nunca, ni aun promediarse siquiera, a no ser que se pensara en reducirla a los monarcas más importantes, la serie de Reyes visigóticos del Buen Retiro.

En efecto, desde Ataulfo a Don Rodrigo se contaron (y ya contaban los historiadores del siglo XVII) 34 reyes (¡a *once* Reyes por siglo!), y en el inventario de 1703 sólo se mencionan *trece* Reyes godos, poco más de la tercera parte, y muchos de ellos (ya lo hemos visto) eran en realidad Condes de Aragón.

De los cuales, aquellos que de nombre conocemos son Reyes de la primera mitad de la *escala*, lo que hace pensar en que se interrumpiría el encargo a los pintores. En cambio se ve que se conoce el nombre de algunos de éstos, y que dos de sus cuadros (los de Pereda y Leonardo) se estimaban en mucho valor. El Agila de Antonio Pereda está hoy en la sala de recibo de profesores del

(*) *Eurico*, de Andrés López. Desafortunado en color, como en todo. Celaje intensamente azul prúsico. Domina un tono similar en la esfera y en la parte de la ropa al pecho. Las calzas son verdosas, grises, nada claras, y todo gris plomizo, desde rodillas a pies. El manto es rojo oscuro, de forro blanco. El pelo, castaño, alguna vez más claro. La corona y toca, oscuros, y algo más visiblemente de oro el cetro.

Eurico, por ANDRÉS LÓPEZ (firmado). Hoy en el Museo de Artillería (*).

Seminario de Lérida, y los otros cuatro conocidos Reyes godos de la serie, en el Museo de Artillería, en Madrid.

Las listas de los Depósitos del Museo Nacional los mencionan así:

2.610.—B. Carduchi: Ataulfo. (Sin medidas, como los siguientes.)

2.619.—F. Castillo: Teodorico.

2.644.—Escuela francesa: Eurico. (¡Ese ridículo de la escuela francesa se repite no menos caprichosamente ante el Felipe II, el Fernando II, el supuesto Cisneros y dos de los aragoneses sin nombre de Valladolid!) Es el cuadro firmado por Andrés López.

2.617.—Leonardo: Alarico.

De los cuales cuatro lienzos el de Leonardo, como el de Carducho (Vicente, claro está, y no B, Bartolomé), como el Pereda, los hemos visto especialmente catalogados y entresacados aparte y llevados a salas de mayor honor probablemente, en los inventarios de 1703. En ellos no vemos la atribución a Vicente Castelo (no Castillo), autor del Teodorico.

El Agila de Pereda, depositado en las dependencias del Seminario Conciliar de Lérida, mide 2,05 por 1,18, que supongo medida típica de la serie. Que ésta se pensó en que fuera completa, parece darlo a indicar el que la letra de los cuadros ponga a cada Rey el número que en la serie total de Reyes de España le corresponda. Así el lienzo de V. Carducho, en lo bajo del escudo-cartela, dice en capitales: ATAULFO, GODO, PRIM. REY DE ESPAÑA; el de F. Castelo, en un resalte del pretil dice: THEDORICO REI GODO, 6 EN ESPAÑA; el de A. López, en un dado especial: EVRICO O ENRIQUE REI GODO 7 EN ESPAÑA; el de J. Leonardo, en la basa de la pilastra: ALARIÇO REY GODO VIII EN ESPAÑA; el de A. Pereda, por último, en el borde del escudo: AGILA REI GODO 14 EN ESPAÑA.

Igual artística variedad usaron los pintores en las firmas respectivas: VICENCIO | CARDUCH | F en el Ataulfo, en capitales (a la derecha, abajo), FÉLIX CASTELO | P. AÑO 1635, en capitales (bajo el nombre del Rey), en el Teodorico; *Andrés Lopez* | *f.* (y fecha?) en cursiva (junto a la pierna derecha), en el Eurico; *Josef Leonardo* | *f.* en cursiva (en el suelo bajo el pedestal), en el Alarico; AN-

(*) *Alarico*, de Jusepe Leonardo. Nota rara de los efectos de color. Pues la armadura es de un verde típico, relativamente oscuro, pero esmaltado, con sobrias notas doradas, y con calzas y lo visible de la cota de malla de otro azul algo plomizo. La banda y manto (si no es todo una cosa), de rojo, claro a los golpes de luz. Botas altas del verde de la armadura. El pelo, rubio, tirando a castaño. Gris claro (relativamente claro), el suelo y la pilastra. Lejanía clara, blancuzca, amarillenta. Celaje de azul cual el de Prusia, con nubes blancas y algo gris; todo él raro. El forro del escudo, gris, apenas rojizo. La corona es de oro.

Alarico, por JUSEPE LEONARDO (firmado). Hoy en el Museo de Artillería (*).

TONIO PEREDA | P. F. AÑO | 1635, en capitales (en los bordes del pedestal), en el Agila, por último.

La fecha coincidente de los dos cuadros que la tienen, el de Castelo y el de Pereda, nos determina el año 1635; en 1634 se hicieron los cuadros de batallas del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro (al menos los tres fechados), aunque algunos meses antes encargados. Es ésta de los Reyes godos, por tanto, la labor colectiva que se vino a encargar a continuación de aquélla, y a los mismos artistas en buena parte. Pues en las batallas tuvieron encargos los mismos Vicencio Carducho, pintor de cámara (tres batallas), Félix Castelo (dos), Jusepe Leonardo (dos) y Antonio Pereda (una) (1). Estos dos eran a la sazón artistas muy jóvenes que en la serie de las batallas rayaron muy alto, anunciando un brillantísimo porvenir que no alcanzaron tan feliz como se podía imaginar: Leonardo, por haber recaído pronto en loco, para morir no mucho después. Pereda, tras de este Agila, muerto su protector en Palacio, el arquitecto Crescenci, Marqués de la Torre, ya no volvió a pintar más, al parecer, para los Reyes, en su nada corta vida, así en parte truncada.

Ofrecemos a nuestros lectores cumplidas reproducciones de estos bellos casi desconocidos lienzos, episodio interesantísimo e inédito en la Historia de la Pintura de la escuela de Madrid. Imagine el lector, amante de las artes castizas, el empeño de los cinco artistas, que no podía ser el de pintar esta vez cinco retratos de tan viejos Reyes, todos arrianos, sino el de dar la impresión de lo heroico, buscando la épica figura, sana raza germánica, de los conquistadores bárbaros del mundo decrépito de la Roma imperial. Hablar de «godos» en el siglo XVII, era para humanistas cosa de barbarie (y por eso, despreciativamente, llamaron «góticas» a todas las artes de la Edad Media); pero para nobles y para sus genealogistas, decir «godo» era dar con el robusto tronco de toda nobleza hereditaria. Por eso los guerreros de epopeya de estos cuadros (el de Leonardo, el de Castelo, aun el de Pereda y el de Carducho) ofrecen al espectador la grandeza de todo el abolengo heroico de la gran raza: los seculares robles de todo el bosque hispano.

Puesto que reproducimos los cuadros, hemos dado, en notas, alguna des-

(1) Eugenio Caxés, el otro de los autores de las batallas del Buen Retiro, no pudo intervenir ya en la serie de Godos de 1635. Había fallecido en 1634 (fecha rectificada).

(*) *Agila*, de Pereda. Viste preciosa armadura de acero y oro, éste profuso en los adornos y en el borde de la cota de malla; la banda es roja; el paludamento, azul verdoso; la camisa, blanca; las plumas del casco, blancas; amarillo el fondo del escudo, oscuro el león, y el borde de aquél, acerado y plateado. El cortinaje es carmesí, con algo de tornasolado. Celaje de nubes blancas, pero tocadas de rosa y más vivas al horizonte. Suelo y columna, gris. Al fondo, tres choques de caballería.

Agila, por ANTONIO PEREDA (firmado en 1635). Hoy en el Seminario de Lérida (*).

criptiva: útil al pie de los fotograbados. En general, sabe bien el lector que los cuadros todos de la escuela de Madrid, aun en esta su primera gloriosa generación, valen mucho más que como dibujo y composición como colorido. En el color nos hemos fijado en esas notas.

Como en la serie de batallas allá (con Velázquez muy a parte) triunfa también aquí Jusepe Leonardo, con esta otra obra interesantísima; como creación y sobre todo como color, digna del malogrado artista de Calatayud. Aquí, como en el gran salón del Palacio, también Pereda da una nota honrada, fuerte y típica. En cuanto a Carducho, no dice nada nuevo su creación, puesto que tanto le conocemos. Puedo ofrecer a los lectores, sin embargo, uno de los pocos casos de conservarse entre nosotros un cuadro y el dibujo preparatorio para el mismo, reproduciéndolos frente por frente: al cuadro hoy en el Museo de Artillería, prefiero el dibujo preliminar (ya casi definitivo) conservado en la Academia de San Fernando. (1)

La mayor sorpresa (con no alcanzar en mérito al Alarico de Jusepe Leonardo) la ofrece aquí la espléndida creación de Félix Castelo, el Teodorico: sin duda alguna lo mejor de la obra de su autor, tan flojo (pocos meses antes) en la Sala de Batallas del propio Buen Retiro.

El Eurico de Andrés López, por último, es una desgracia en serie tan notable y feliz. Interesa todavía por ser obra firmada de un autor cuya labor no nos era conocida.

(1) Mide 30 1/2 × 22 cm. este dibujo. Sobre papel agarbanzado, al lápiz negro y clarión.

CAPITULO XIII

La serie de Reyes sedentes de la monarquía astur-leonesa-castellana del salón largo del Alcázar de Madrid, encargados por 1640.

Esta fué, en el orden de la investigación, la primera serie estudiada por el autor de este libro, y como ya se ha dicho, fué ello en ocasión de haber de dilucidar si el pintor Antonio de Pereda (de quien redactaba monografía, de que había de ser éste un capítulo más) tuvo o no tuvo parte (se verá que no tuvo) en una de las empresas colectivas, encargos de trabajos pictóricos del Rey, en tiempo de la administración del Conde-Duque de Olivares. Todavía he de dejar, en los párrafos siguientes, mucho de la redacción primitiva del capítulo.

Registrando los inventarios manuscritos e inéditos de los Reales Palacios, y más al estudiarlos detenidamente, se va entrando por el ánimo una triste sospecha. La de que Felipe IV y Carlos II, monarcas que presidieron desde el solio al mayor florecimiento de la pintura española, no eran (salvo de Velázquez) tan entusiastas de lo nuestro como de lo italiano y de lo flamenco, siendo en realidad bien escasa la parte de cuadros confiados a los pintores del país: al contrario se ve que ocurrió bajo Felipe III, pero con el mal éxito consecuencia de no ser a la sazón notable y glorioso de verdad el florecimiento de la pintura en nuestra corte (incluyendo siempre en ella a los pintores extranjeros españolizados, que siempre los hubo).

Pero se recurría, como es natural, a los artistas madrileños, si no para cuadros aislados, de propia y personal inspiración, al menos cuando se encargaban verdaderas series para decoración de determinadas piezas o para ilustración gráfica de determinados asuntos. En otro trabajo mío he dado a conocer la del Salón de Reinos del flamante Buen Retiro, con las batallas de las armas espa-

ñolas, y ahora vamos a ver otra de las tareas colectivas, no desentrañada hasta hoy, y sobre la cual conviene rectificar algunos errores. Me refiero a la serie o series de Reyes de España.

Sabido es que bajo Cisneros, en tantas cosas el primero, se pintó en la hermosísima sala capitular de Toledo, con suma fantasía, la serie total de los arzobispos-primados que desde entonces, con retratos más verídicos, se ha ido completando. En la segunda mitad del siglo XVI y en el taller de Juan de Juanes (por cierto, sobre cuero) se pintó la serie episcopal de Valencia en la catedral, y de la misma manera se ha completado, y de la propia manera se han formado iconotecas episcopales, de una sola vez, en muchas catedrales y palacios episcopales (unas en el siglo XVII, otras en el XVIII), fantaseando fisonomías cuando no había lienzo, tabla, miniatura o medalla que imitar, y dejando a las sucesivas generaciones la labor constante de ir completando cada día la serie con retratos más verdaderos de los personajes a sobrevenir.

Los Reyes de España ya tenían la serie de real iconoteca (en escultura) del Alcázar de Segovia, y en el siglo XVI ya pensaron en repetir y completar esa y otras series (la de Sevilla): por los cuidados de Felipe II.

Pero la villa de Madrid para corte era una inesperada improvisación bajo Felipe II, y aún no lo era definitiva y decisivamente para Felipe III al comenzar su reinado. Y así se explica que cuando ya la Casa Real no puso duda ninguna en el definitivo asiento en Madrid, al acabar el Alcázar y al edificar el Buen Retiro, entre otros mil adornos, se pensara en establecer amplísimamente las iconotecas regias en unos y en otros salones, especialmente en los muy suntuosos.

Las series de retratos de Reyes vamos viendo que fueron varias, pero podremos aclarar que fueron sistemáticas, siendo, desde luego, la más noble y la más importante la del «Salón Largo» del Alcázar.

Este «Salón Largo», también llamado «Salón Dorado», «Salón de Reyes» y «Salón de Comedias» (pues allí se ponía a veces el teatro), estaba en la primitiva crujía de honor (salones al Mediodía) del viejo Alcázar, tal cual dejaron éste Carlos V y Felipe II. Bajo Felipe IV se amplió el edificio: se hizo delante de aquélla (más al Mediodía) otra crujía de honor, que mató las luces de la primera,

---

(*) Núm. 632 (90 en negro, 153 en rojo). El tapiz del suelo es rojizo. La túnica es de un gris azulado; el terciado manto, de un claro amarillo pajizo; la esfera-mundi, de blanco y azul claro; el trono, gris; blancuzco el turbantillo, y verde (verde botella) los cuernos de lo que parecería un bonete. La carnación es sonrosada, bigote y mosca y perilla rubios y castaño el pelo. El pomo del puño de la espada, algo dorado, y verde el mango del mismo. Toda la coloración es fina, armónica y grata. No encentrado, puede ser mitad cortada de un par.

ALONSO CANO. Un rey de la monarquía astur-leonesa-castellana. Museo del Prado (*)

pero que se pudo construir con mayor grandeza aprovechando para solar el compás que quedaba entre las dos torres avanzadas: en la vieja crujía de ho-

nor, el «Salón Largo» sería (creo yo) el del trono; en la nueva y más avanzada crujía de honor, el trono pasaría al «Salón de los Espejos», y así el «Salón Largo», con pocas luces, quedó como más propio para las fiestas nocturnas, saraos y representaciones teatrales. Todo ello pereció, con infinitas maravillas en obras de arte, en el incendio de 1734.

Siempre había yo presumido, leyendo a Palomino, que ese «Salón Largo» fué el de los retratos de Reyes. Debía de correr a todo lo alto de los paramentos una como cornisa adornada con lienzos de igual altura en los que se representaban sentados y vistos en perspectiva de abajo a arriba *(di sú in giú)* los monarcas asturianos, leoneses, castellanos, con los de la Casa de Austria. Generalmente cada dos Reyes se pintaban en un solo lienzo, pero alguna vez se pintó uno aislado en lienzo corto, pues de lo uno y de lo otro (si no es cortado) guarda el Museo del Prado un ejemplo particular.

Semejante detalle en una decoración genealógica e iconológica es de origen bien fácil de adivinar. Se trató de imitar en el Alcázar de Madrid, en pintura, lo que se ofrecía de talla en el gran salón medieval del Alcázar de Segovia (incendiado en 1862), donde entre altas hornacinas gótico-flamígeras se colocaron en el siglo XV las estatuas también sedentes de los Reyes, policromadas, siguiendo un precedente que allí había dado Alfonso el Sabio, serie continuada por Felipe II hasta completar los retratos hasta los Reyes Católicos. Los Reyes de escultura de Segovia eran de tamaño mediano: los Reyes de pintura de Madrid se encargaron de tamaño grande.

Como es consiguiente, los pintores del XVII gozaron de libertad para poner las figuras sedentes en diverso movimiento, evitando actitudes hieráticas y procurando la variedad. De los cuadros conservados, el que representa a Carlos V y Felipe II (hoy en la sala rectoral de la Universidad de Granada) tiene al Rey sentado en sillón frailero, puesto de lado, y al Emperador algo ladeado también, en sentido opuesto, como para conversar ambos.

Este cuadro, que es de Arias, y que estuvo en el Museo del Prado y se remitió a la Universidad de Granada atribuído a Pereda (en catálogo e inventario de remisión), demuestra evidentemente que la serie de Reyes del Alcázar de Madrid fué obra de algún empeño, de carácter del todo serio. Otra cosa han creído distinguidos críticos en presencia de los otros dos lienzos compañeros que se conservan en el Museo del Prado, atribuídos a Alonso Cano. La rara perspectiva de abajo arriba que mal se comprende siempre cuando los cuadros están fuera de su primitivo destino, el carácter por demás vistoso y decorativo

de las coloraciones, el rebuscado y caprichoso exotismo de la indumentaria de aquellos Reyes «godos» y el realismo nada selecto del modelo que copió, en retrato vulgar, el artista, han sido causa de que se pensara en muy otra cosa que en Reyes de cornisa, fantástica iconología en serie. Don Aureliano de Beruete pensó si el autor, Alonso Cano, habría querido retratar a algunos locos o bufones de Palacio, disfrazados caprichosamente de Reyes, asistentes a alguna gran fiesta de cañas o de toros, desde los balcones de la Plaza Mayor, por ejemplo (1). El examen de los retratos verídicos del lienzo de Carlos V y Felipe II demuestra lo contrario.

Palomino, tomándolo de Díaz del Valle, nos señalaba ya los nombres de algunos, o de todos, los que concurrieron al trabajo, los mismos que vemos citados en el manuscrito inédito del segundo: Alonso Cano, Antonio Arias, Francisco Camilo, Félix Castelo, Diego Polo, Pedro Núñez y Francisco Fernández. Pero parece más probable que Díaz del Valle olvidara muchos nombres, pues la serie hahía de ser desde luego más larga. En algún caso nos dice quiénes eran los Reyes sedentes retratados, en otros el número de lienzos que al pintor se encargaron y en otros sólo la existencia del encargo. Arias hizo cuatro parejas, la subsistente de Carlos V y Felipe II, la de Alfonso VI y Doña Urraca y otras dos que no se precisan. Alonso Cano hizo la de los Reyes Católicos y otras dos parejas de Reyes, una de ellas y un Rey aislado los conservados en el Museo del Prado. Camilo hizo cuatro parejas, la de Silo y Adosinda, Fruela y Munia, Juan II y Enrique IV, Alfonso VI y VII. Diego Polo hizo la pareja de Ramiro II y su sucesor. Cuento 26 Reyes, cuando la serie excedería de 60, seguramente.

Los textos de Palomino confirman el carácter suntuoso del encargo y la importancia que se le dió:

Hablando de Diego Polo (que dice que murió *mozo* de treinta y seis años en 1655): «Y en el Salon de los retratos de este real palacio de Madrid pintó el... de... Ramiro II, con el sucesor, que está en el mismo lienzo; que aunque no es lo mejor que hizo, por ser entonces mozo, todavía compite con los demás, especialmente en el colorido, en que fué muy imitador del Ticiano»; mocedad más verde que la de su fallecimiento, que nos lleva a pensar en el año, poco más o menos, de 1645 o 1650, a los veinticinco o treinta años de edad. El texto hasta ahora inédito, de Díaz del Valle, lo da ya por fallecido (está escrito en esta parte

(1) Beruete (Velázquez, pág. 133), supone hay en estos, o puede haber, reproducción de los bufones (sabandijas) que se sabe que en fiestas de toros de 1638, en honor del de Módena, ocuparon plazas disfrazados de antiguos Reyes de Castilla. El carácter cómico de estas figuras y su aspecto anormal, casi monstruoso, le llevaron a creer eso.

por 1657), y las palabras al caso dicen textualmente lo siguiente: «y en el Real Palacio de S. M. de esta Corte, en su alcoba hay pinturas de algunos reyes admirablemente pintados con muy buen dibujo y colorido», pero la designación de Reyes no es de Palomino, sino de otra nota de Díaz del Valle: «y en el Salón del Real Palacio pintó un lienzo del Rey Ramiro 2.º con otro rey que se sigue en el mismo lienzo que aunque no es lo mejor que hizo, compite en el colorido con lo mejor». Lo de la alcoba hallará después fácil explicación.

Hablando de Francisco Fernández: «Y finalmente fué uno de los mejores ingenios de su tiempo, y como tal fué elegido para pintar en el salon de los retratos de los Reyes de este Real Palacio de Madrid: en los cuales se puede ver lo excelente de su ingenio, y natural grande para la Pintura, aunque ya estan disipados en diferentes sitios, por haberse dividido aquel gran salon en diferentes estancias». Díaz del Valle, en su texto inédito, dice lo mismo, pues lo copió Palomino, pero dicho así: «por serlo (uno de los buenos de estos presentes tiempos) fué elegido para pintar en el salon de S. M. en el Real Palacio donde se puede ver lo excelente de su ingenio y natural para la pintura»; es, pues, de Palomino la noticia de la división del salón y dispersión de los cuadros de Reyes. Como murió por 1646 (en desafío), esta fecha se ha de aproximar a la del encargo a poca fuerza que demos al *finalmente* de Palomino.

Hablando de Pedro Núñez: «y fué uno de los famosos artífices, dice Palomino, que pintaron retratos de los Reyes en el salon que llamaban de las comedias en este palacio de Madrid»—con lo que se demuestra que aquí, como en el Retiro, se hicieron las comedias en el salón de honor, por ser el más grande, mientras no se dispusiera otro especial para teatro—. Díaz del Valle dice: «Pintó en el Salon del Real Palacio de S. M. donde se ve la buena doctrina de su maestro (Vicencio Carducho) y el ingenio y gran natural que tuvo para esta arte».

Hablando de Alonso Cano, párrafos después de decir su llegada a Madrid y su cargo en 1638 de arquitecto, «Maestro mayor» del Rey, dice Palomino, en esto no tomando el texto de Díaz del Valle: «Despues de algunos años de su venida a Madrid, ...vino a lograr el honroso empleo de Pintor de su Magestad, y Maestro del Príncipe D. Baltasar Carlos de Austria, en cuyo tiempo executó para el Salon antiguo de los retratos de los Reyes tres quadros (los citados)... que yá no estan en su sitio, por haberse dividido aquel gran salon, que llamaban de las comedias, en diferentes piezas». Relata otras obras y cuenta la fuga por la sospecha de que él era el criminal ante el asesinato de su mujer. Como

ALONSO CANO. Dos reyes de la monarquía astur-leonesa-castellana. Museo del Prado (*).
Bermudo II el Gotoso y Alfonso V (??)

este suceso ocurrió en 1644, también por esta parte nos vemos llevados a los años 1643, 1644, para los encargos de pinturas para el Salón del Alcázar.

Al hablar de Arias dice Palomino: «quando cumplió los 25 años, era ya uno de los grandes artífices de esta Corte, que eligieron para pintar los retratos de los Reyes de España, en tiempo del Conde-Duque de Olivares, quando se renovó el salon de su Magestad en su Real Palacio, que llaman de las Comedias», citando los cuadros ya dichos. Del texto inédito de Díaz del Valle son casi puntualmente esas frases, pues originalmente se redactaron así: «Y cuando cumplió los 25 años de su edad fué uno de los grandes artífices de esta corte

(*) Núm. 633 (630 en blanco, 294 en negro). El tapiz del suelo es idéntico al del otro cuadro, con un punto de menos luz. Don Bermudo el Gotoso (?) calza de blanco, suela inclusive, con cintas de brillante azul. La túnica es verdosa oscura. El manto parece ser de restaño o lama de plata tejida con oro y con seda azul; su forro es de un rosado carmesí casi blanco. La gorra de su corona (con perlas) es de terciopelo azul. Carnación muy sonrosada, bigote y perilla, oscuros, de rubio pelo castaño. El sucesor viste túnica parduzca, que se ve poco, y manto de un verde claro, feliz nota de color. La gorra de la corona es gris azulada oscura. Se le ve roja la vaina de la espada. Es rubio, de muy sana carnación, el que supongo Alfonso V. Los cetros no son apenas dorados; el cortinaje es rojo oscuro. Veo leones (?) en el escudete repetido a los lados del respaldo del trono del segundo.

que eligieron para pintar los reyes de las Españas en tiempo del Conde-Duque de Olivares cuando se renovó el salon de S. M. en el Real Palacio. En el se ven en un cuadro retratados admirablemente el rey D. Alonso 6.º con su madre D.ª Urraca de Castilla—será su hija—, y en otro lienzo el del Emperador Carlos V y de su hijo el Rey D. Felipe 2.º de Castilla y otros dos lienzos del mismo tamaño en la alcoba de S. M. tambien de reyes y cada uno dos personas reales». Como la caída del Conde-Duque fué en 1643 (Enero), hay que suponer comenzado el trabajo del salón en 1642, por lo menos. En cuanto a la fecha de nacimiento de Antonio Arias, y por tanto el año en que cumpliría los veinticinco, nos es desconocida.

Hablando de Francisco Camilo dice Palomino: «grande artífice, fué señalado, siendo de edad de 25 años, con otros escogidos pintores, en tiempos del señor Conde-Duque de Olivares...», etc. Dice luego que pintó las Fábulas de Ovidio, más de catorce, al fresco, en la galería de Poniente, trabajo que sabemos, por Madrazo, que lo tasó Cano en 1643, por lo cual, e ignorando también la fecha en que cumplía Camilo veinticinco años, por ignorar la de nacimiento, nos vemos llevados también conjeturalmente a los años 1440-1442 para los retratos de Reyes sentados. Díaz del Valle en el manuscrito inédito pone el texto con estas palabras: «Fué señalado siendo en edad de 25 años con otros escogidos pintores en tiempo del conde Duque de Olivares, primer ministro de S. M. para hacer las pinturas de los Reyes Católicos de las Españas que adornan el salon largo de las comedias, donde se ven dos cuadros el uno del Rey Don Alonso el 6.º y su nieto Alonso 8.º—el VII de la numeración que ha prevalecido—hijo de la reina doña Urraca y de su consorte primero D. Ramon conde de Galicia, y otro del Rey D. Juan el segundo y Enrique el 4.º. Y en la alcoba de S. M. el retrato del rey D. Silo y de la Reina doña Adosinda ó Usenda su muger y otro del Rey D. Fruela y de su consorte doña Munia ó Morienana».

Hablando, por último, de Félix Castelo, Palomino nada dice que nos permita una mayor precisión. Díaz del Valle no cita a este pintor siquiera.

¿Hubo, además de estos siete pintores, tan mozos algunos todavía, otros encargados con ellos del propio encargo? ¿Uno de ellos sería Pereda?

La verdad documentalmente quizás pueda saberse un día, pero en cuanto a la intervención de Pereda, queda absolutamente indemostrable hoy desde el momento en que no es suyo el cuadro de Carlos V y Felipe II sedentes que en los inventarios del Museo Real del Prado se ponía caprichosamente a nombre de Pereda, incluso en los primeros catálogos de D. Pedro de Madrazo, pero

que éste rectificó en el catálogo extenso, a base del texto de Díaz del Valle, copiado por Palomino (1).

Los inventarios del Real Alcázar, examinados al caso, no nos dicen los nombres de los pintores, pero confirman lo de la serie, dan más concreta la época del encargo, nos dicen de quién fué el primer modelo y (contra lo que afirman los catálogos del Museo del Prado, en los cuadros atribuídos a Alonso Cano) nos declaran que en la serie de los Reyes sedentes no había Reyes visigóticos, sino solamente los sucesores de Pelayo en la corona Asturias-León-Castilla, es decir, en la serie en que asentaron los monarcas de España la cabecera de sus varias coronas, y en la que los viejos historiadores establecieron (con exclusión de Aragón, Navarra y Mallorca) las un tiempo y siempre discutibles, aunque ya indiscutidas, numeraciones de los Alfonsos, los Sanchos, los Fernandos, los Juanes y los Enriques (2).

En efecto, en el inventario llamado «Cargo» del Real Palacio, formado el año 1636 (nótese la fecha), se dice que se van a pintar los cuadros de Reyes sedentes para el salón Grande, dándonos la prueba de que todavía no se habían pintado; y nos dice que el primer modelo, y no al óleo precisamente, lo había pintado el más antiguo de los cuatro pintores de cámara de la época, o sea Vicente Carducho. Dice así el texto inédito (colocado el cuadro en la pieza pri-

---

(1) Este cuadro tuvo el núm. 368 en la numeración primitiva del Prado y el 641 en la segunda numeración (la más conocida). Tamaño, 1,61 × 2,12. Fué remitido (interviniendo el granadino señor Riaño) a la Universidad de Granada, en depósito, por Real orden de 12 de Noviembre de 1881. Véase el catálogo extenso de D. Pedro de Madrazo. He estudiado el cuadro en Granada, y lograda después una fotografía aceptable, lo damos fotograbado.

(2) Sólo los carlistas de nuestros días, por novedad anti-tradicionalista, han querido llamar a su jefe Jaime III cuando en la corona-cabecera ha de ser I, pues en Asturias, en León, en Castilla (sucesivamente) no ha habido Jacobos, Jaimes, Diegos o Santiagos; y ello lo han hecho rompiendo la propia lógica de la innovación, pues si, por novedad discutible, hubiera que dar al Rey el número mayor, si dos Jaimes (el Conquistador y el Justo) ha habido en Aragón y Valencia y Barcelona (condal), para llevar al núm. 3.° al actual primogénito de la casa Capeto, la más augusta de Europa (de más de mil años real, sin solución de continuidad en su línea, siempre masculina y legítima), Don Jaime el Pretendiente debería mejor llamarse Jaime V, pues cuatro le han precedido en la corona de Mallorca legítimamente, o al menos Jaime IV, pues tres en plena realidad de posesión hay que contar delante de él en la corona insular, no menos corona real y no menos española que todas las otras del Casal de Aragón.

Esto de dar el número mayor, confieso que tiene un precedente, pero sólo aplicable a León y a Castilla, en referencia con el período de separación temporal de las dos reales coronas, pues a Fernando el Santo se le llama ahora III, por haber habido II en León sin haberlo habido en Castilla, y a Sancho IV el Bravo se le llama IV por haber habido III en Castilla, sin haberlo habido en León; pero eso ha sido consecuencia de que toda la numeración se basó por los historiadores (pues en vida tales Reyes no se atribuían número alguno) en la fusión ideal en un título solo del reino, único en definitiva, de Castilla y León (con Asturias como precedente).

Y digo todo esto para hacer ver, que como en el período de separación de las dos mitades de la corona-cabecera hubo un Alfonso de Las Navas en Castilla y un Alfonso el de Badajoz en León, coetáneos, nuestros historiadores del tiempo de los Austrias no los apellidaban VIII y IX, respectivamente, sino IX y IX a la vez, con más acierto. Para ellos Alfonso el Emperador es Alfonso VIII, y el marido de Doña Urraca, Alfonso el Batallador, era Alfonso VII. Con razón, ciertamente, esto último, pues en España el Rey consorte fué Rey de verdad por los derechos de la mujer, pero personalmente Rey, y a la cabeza en los diplomas. Hay la misma razón para llamar Alfonso VII al Batallador, que la que hay y que universalmente se acepta, para llamar Fernando V al Católico y Felipe I al Hermoso, consumiendo turno.

Véase cómo Díaz del Valle, según la nomenclatura antigua, lógica para mí, pero todavía aceptada por muchos en el siglo XVII, ha llamado Alfonso VIII al nieto del VI, al hijo de Doña Urraca y de Don Ramón de Borgoña.

ANTONIO ARIAS. Carlos V y Felipe II, de la serie astur-leonesa-castellana. Hoy en la Universidad de Granada (*).

mera del pasadizo sobre el Consejo de Ordenes): «Otro lienzo al temple retratos de don Alonso el Batallador y Don Alonso (al margen dice, corrigiendo, «don Sancho») el Brabo que se hizo por Carducho para modelo de los que se han de pintar para el Salon grande» (1).

Y en efecto, no aparece seguro que ya estuviesen pintados, pues en ese inventario no se declaran al reseñar los cuadros (numerosísimos) del salón Grande.

En cambio, en el inventario posterior, el llamado «Relaciones Generales», de 1686, sin detallarlos (por no ser cosa propia de las listas de cargo, que para eso, para tales documentos de cargo, se redactaban los inventarios), sin hacer más que aludir a ellos (pues eran los tales lienzos parte de la decoración inamovible del salón), se dice lo siguiente (por un por si acaso), al acabar de inventariar lo contenido en la «Camara del Rey nuestro Señor donde se arma el camon» (es decir, la alcoba de S. M. que dice Díaz del Valle, pues ya el gran salón se había partido en dos piezas, en espera de subdivisiones mayores): «En la cornisa de esta pieza y en el salón Dorado que sigue (por lo visto desmantelado, pues nada se inventaria en él) ai veinteocho quadros yguales ajustados y encajados donde estan pintados todos los señores reyes de España y su descendencia desde el Rei don Pelayo hasta el rei nuestro señor don Phelipe quarto y tienen a dos varas de ancha y vara y media de alto de diferentes autores».

Las medidas son en realidad mayores (en los lienzos conservados), como tomadas las antiguas a ojo de buen cubero y seguramente que desde abajo.

Al partir el salón Largo en dos piezas, el tabique debió en realidad de inutilizar dos lienzos al menos, uno a derecha y otro a la izquierda, y en efecto, en ese año de 1686 se inventarian en otra pieza diversa y lejana los sobrantes: en los «Tránsitos angostos sobre la casa del Thesoro». Uno de ellos es seguramente de los salvados en el incendio, y quizás el otro también.

Dice así el texto inédito: «Dos lienzos de a dos varas y cuarto (que es medida más exacta) en el uno los retratos del señor Emperador Carlos quinto y Phelipe segundo=y en el otro dos reyes de Spaña ambos lienzos de mano de Alonso Cano y sin marcos». Esto de los marcos se explica, porque las molduras

---

(1) En 1686, sin mención de autor, en el Pasillo de la Encarnación se cataloga así: «Dos retratos en quadro de don Alonso y don Sancho Reyes de España tiene dos varas de largo y algo más de alto».

(*) Núm. 423, detrás, con tinta, 36 en el bastidor; delante, en blanco, 65; en rojo, 368. Carlos V, de armadura con decoración dorada; casco con gran penacho carmín; calzón de granate, fuerte; manto de plata y azul, con franja de oro y pedrería, armiños y forro carmín. Felipe II luce la gran banda de grana claro con bordado de plata y gran fleco blanco; blancas las calzas y los calzones y la vaina, y el penacho del casco. Ante el yelmo del Emperador hay una corona imperial. Predomina el tono anaranjado (típico de Arias) en la cortina, mesa, sillones, alfombra y cojines. Celaje con nubes. Factura seca, algo plumeado todo en carnes y medias tintas; pinceladas fundidas sin masa de color.

de la cornisa eran el marco verdadero de los lienzos cuando estaban colocados en su sitio, y al haberlos de arrancar, sin él quedarían.

Lo lamentable del caso es que aquí los inventarios atribuyen la pareja de Carlos V y Felipe II a Alonso Cano, cuando Díaz del Valle, diez y ocho años antes, y amigo personal de los dos artistas, la atribuye a Antonio Arias. ¡Y he aquí cómo el cuadro que durante medio siglo XIX se atribuyó a Pereda en el Prado, tiene otro pleito documental de paternidad! Yo (conocedor del cuadro) ya votaba en contra de la atribución del mismo desde luego a Pereda y a Alonso Cano, hace años, y daba además en este particular toda fe a la información coetánea de Díaz del Valle.

Mayor autoridad puedo ofrecer (puesto que los lienzos sueltos subsisten); la de la evidencia crítica, autorizada por D. Manuel Gómez Moreno Martínez, que es (por un lado) quien más que nadie conoce a Alonso Cano, como pintor, como escultor y como arquitecto, quien tiene de él «hecha» o «cuajada», aunque no redactada, una monografía magistral, y que por otro lado es el descubridor, en León, del único conjunto de lienzos, un retablo entero, de Antonio Arias, con el que únicamente se puede completar el conocimiento de la técnica y manera del artista, de acuerdo con los elementos bien idénticos que ofrece su único cuadro del Museo del Prado, el «Dinero del César». Para el señor Gómez Moreno, y a toda evidencia, el tal cuadro no es de Alonso Cano, sino de Antonio Arias.

Con ese lienzo subsisten hoy el entero (de dos figuras) y el medio (de una sola) custodiados y expuestos (siempre) en el Museo del Prado, siempre atribuídos, y con razón, según el señor Gómez Moreno, a Alonso Cano, ofreciendo, sin embargo, notas raras de color que yo no veo en otras obras del pintor-escultor granadino, pero que son propias de su genialidad, voluble algún tanto en su eterna rebusca de la belleza y de la gracia, y propias acaso del período madrileño de Cano, cuando fué él más *pintor* que antes (en Sevilla) o que después (en Granada); por ser su labor principal en Madrid la de conservador y restaurador de las grandes obras de arte de la corona, familiarizándose entonces con la técnica de los venecianos y de otros grandes pintores coloristas. Los tres sedentes Reyes de la monarquía astur-leonesa-castellana, ni como color ni como creaciones son otra cosa que piezas de arte muy selecto (1).

---

(1) «A. Cano tiene... dos lienzos representando reyes... que contienen pedazos tratados absolutamente en el estilo de Velázquez» (Beruete hablando de la influencia de este en los demás pintores españoles).

Es casi imposible adivinar (ni por conjetura de segundo grado) quiénes sean los Reyes representados por Alonso Cano. Y sin embargo, conviene bautizarlos más o menos hipotéticamente, pues las obras de los grandes artistas piden

Ignoro si (coincidiendo, *grosso modo*, las medidas de los lienzos) formaba parte de la serie uno de los Reyes Católicos, sentados, las figuras más en segundo término y de menos tamaño que los Reyes de Arias y de Cano, cuadro depositado por el Museo del Prado en el Tribunal Supremo, que (después de ser por mí estudiado, manteniendo esas dudas) pereció en el incendio del Palacio de las Salesas de 1915. Valía poco (1).

Pero no vale más, tampoco, el último cuadro de los sedentes de esta serie astur-leonesa-castellana, de que tengo noticia. Es el retrato sedente de Felipe III, sentado, de tres cuartos hacia la derecha del espectador, para formar pareja con el siguiente (Felipe IV, que estaría en la otra mitad del lienzo), ya que Felipe II la formaba con Carlos V.

Interesantes los otros tres lienzos que reproducimos, sobre todo (también aquí) por el colorido, he dado notas descriptivas al pie de los fotograbados.

Para finalizar. Es curioso que, salvo la intervención de Félix Castelo en esta serie (falta, al texto de Palomino en cuanto a él, el precedente de Díaz del Valle, y la creo dudosa), hallamos aquí por 1642 nombres de artistas (Cano, Arias, Camilo, Fernández, Polo, Núñez) diversos de los que hemos hallado en

---

manera de señalarlos con palabra propia o impropia (recuérdense al caso los veinte *apodos* de las varias Sacras Familias de Rafael de Urbino).

El gran salón en que estuvieron puestos se partió por tabiques, y éstos ocasionaron que quedaran, como lienzos sobrantes, los que a ese accidente debieron la salvación del incendio de 1734.

Los salvados son: dudosos los Reyes Católicos, y seguros Carlos V, Felipe II, Felipe III, por un lado, y por el otro tres Reyes, desconocidos sus nombres, de Alonso Cano.

Si basándonos en el orden de una numeración como la de Westerhout (de uno de los capítulos siguientes) llamáramos a Pelayo y a Favila Reyes 1.° y 2.°, serían los Reyes Católicos, Carlos V, Felipe II y Felipe III los reyes 46.°, 47.°, 48.° y 49.°.

Si ahora imaginamos que con Felipe IV, rey n.° 50.°, se redondeaba el salón, a ser éste circular (no rectangular), podemos imaginar que frente por frente les tocaba estar a los Reyes 21.°, 22.°, 23.° y 24.°, que nos llevaría por los nombres de Bermudo II, Alfonso V, Bermudo III y Fernando I. Dos antes de éstos, el 19.° y 20.°, ya son Sancho I el Craso y Ramiro III.

La exactitud del cálculo, sin embargo, se quiebra tres veces: por saber primeramente que había bastantes reinas incluídas e ignorar si eran más en la primera o más en la segunda mitad, o si (por caso) estaban igualmente repartidas entre ambas; en segundo lugar, por no saber si Pelayo estaba junto a ángulo, o bien al centro de la parte larga del salón, próximo en ella a Felipe IV, como *alfa* y *omega* de toda la serie, y en tercer lugar, por ignorar si el salón se partió por el tabique en dos mitades iguales o desiguales y (en el segundo caso) con qué desigualdad.

Mas suponiendo (casi caprichosamente) una ponderación relativa en las mitades, y que las que llamé *alfa* y *omega* de la serie estuviesen en el centro del lado largo del rectángulo, junto al trono, llegaríase a pensar en que los Canos es más probable que representen a Reyes «de León» que no a Reyes de Asturias, o a Reyes de Castilla, y de entre los citados, pienso yo (en cuanto al cuadro grande) en la posibilidad de que sean Bermudo II el Gotoso (mostrando calzado de comodidad y acaso mano dolorida) y Alfonso V su hijo, que no vivió treinta y tres años (representado joven). En cuanto al Rey aislado no sé quién pueda pensarse que fuera (o quisiera ser): acaso Bermudo III, suponiéndole inmediato y consecutivo con los anteriores (y que podía tener al lado a su esposa la hija del Conde de Castilla).

En la Biblioteca Nacional, en la carpeta de Alonso Cano y catalogado como suyo, hay un dibujo, mejor dicho, borrón de lápiz negro o azul y con color amarillento sobre papel gris, que, aun casi informe, es la primera idea del artista para el cuadro del Prado de un Rey sentado. Varió bastante todo detalle, tipo, etc., pero no la masa o silueta general. La fotografía, y menos el fotograbado, no hubieran dicho nada, y los hemos excusado. Es el catalogado (Barcia, «Dibujos») al núm. 232. 22 × 19 cm.

(1) Tenía el núm. 233 en los inventarios del Museo, y sus medidas, 1,55 × 2,35. El Cano, de dos Reyes, 1,65 × 2,27.

la serie visigótica de 1635 inacabada (Carducho, Castelo, López, Leonardo y Pereda). La explicación no la atino, ni por conjetura.

Vicencio Carducho (y ya años antes) en 1636 tenía dado el modelo al temple de los cuadros al óleo de esta serie; su muerte en 1638 explica que no tuviera parte en la ejecución de los lienzos. Recordaré que en la Biblioteca Nacional hay unos dibujos de Reyes en pie, proyecto no realizado, para un salón, probablemente el de Reyes o de Batallas del Buen Retiro. No formaban serie, sino que la constituían en otro sentido, representando cada uno a cada uno de los principales Estados de la gran monarquía. En vez de esa idea se pudo pensar en el Buen Retiro en colocar en el techo, como lo vemos todavía, el imperio de nuestros Austrias, representado por solos los escudos de todos sus diversos Estados peninsulares, itálicos, neerlandeses y ultramarinos (1).

---

(1) Aunque no se refiere a nuestras series de retratos, sino a los aislados de las personas de la familia real reinante, es curioso el siguiente acuerdo del reinado de Felipe IV.

En el libro de Indice de acuerdos de la Sala de Alcaldes de Madrid (Archivo Ht.° Nacl., Sección Consejo de Castilla), al fol. 1.011 se lee:

«Sre que [los pintores] no hicieren retratos de Personas Rs. no siendo mui parecidos y con ávito decente y no se hagan de cuerpo entero pequeños.» (Año 1633, fol. 467.)

Años después, bajo Carlos II, no sé si con ocasión de su primer matrimonio, se acordó:

«Sre que no vendiesen retratos de Personas Rs. sin que fuesen aprovados por Pintor de Cámara.» (Año 1879, fol. 205.)

CAPITULO XIV

La serie de los Duques de Milán, lienzos del Palacio del Buen Retiro.

En el inventario primero de los cuadros del Buen Retiro, de 1703, que, en cuanto a series de Reyes, dejamos analizado en los anteriores capítulos de este libro, antes que todos los cuadros llamados de Reyes de Aragón y de Navarra y de Reyes godos, se ven partidas puestas en uno de los primeros salones del inventario, con retratos, esta vez no de Reyes, sino de Duques de Milán, es decir, de predecesores de nuestros Monarcas en una de sus coronas, la primera corona ducal del mundo (1).

«Vna Pinttura de vara y media de alto y vara y quarta de ancho retrato de Juan Maria segundo Duque de Milan con marco negro y perfil dorado tasado en zinco doblones. . . . . v 300»

Siguen los de Francisco Esforcia, 9.º Duque de Milán, en 5 tasado; el del 7.º, Ludovico María Esforcia, en 5; el del 3.º, Felipe María, en 5; el del 6.º, Juan Galeazo Esforcia, en 5; otro del 8.º Duque, Maximiliano Esforcia, en 5; otro del 4.º, Francisco Esforcia, en 5; y otro del 5.º, Galeazo María Esforcia, en 5. Advirtiendo que eso de la numeración ordinal y del nombre consta en el inventario esta vez.

Es probable, desde luego, que esta serie de Duques de Milán no se encargara e hiciera en Madrid, sino que se transportara del mismo Milán a España, de la misma manera que parece que la serie de Reyes de Portugal del Alcázar se debió de trasladar de Lisboa a Madrid. En esto de los Duques de Milán, el

(1) Se tenía al ducado de Milán y al condado de Flandes como los más ricos de la tierra: uno y otro en la cabeza de los Monarcas de Castilla, con soberanía de hecho plenísima, aunque ambos debieran reconocer la superior feudal del Emperador del Sacro Romano Imperio y del Rey de Francia, respectivamente.

Galeazo María Sforza-Visconti, 6.° Duque de Milán.

inventario nos ofrece la serie casi completa, faltando el primer Duque, sin embargo, Juan Galeazo Visconti, ofreciéndonos el resto de la serie con los Duques 2.º y 3.º todavía Viscontis (Juan María y Felipe María Visconti, hermanos), y todos los Sforza, incluso el 9.º Francisco María Sforza, restablecido en el ducado por el Emperador Carlos V, que, a su muerte, por reversión al imperio (y

por testamento de Francisco María a la vez), cedió el ducado de Milán a su hijo Felipe (II), Príncipe de España. Si, pues, la serie alcanzaba al último Sforza, pero no a los Austrias (Felipe II, Felipe III y Felipe IV) Duques de Milán, hay razón para pensar en que se hiciera traer del castillo de Milán o de alguna otra mansión sforcesca. De esa serie de nueve cuadros (de ocho, si faltaba el primero) se conservan hoy tres en los depósitos del Museo del Prado.

He llegado a verlos todos.

El que he reproducido es el retrato del 5.º Duque de Milán, Galeazo María Sforza-Visconti, GALEATIVS MARIA SFOR. VICEÕ. 6.º [es el 5.º] DUX, como dice en capitales el lienzo en lo alto: figura de medio cuerpo y tamaño mayor del natural (1,25 × 1,01 cm. el cuadro), de media armadura (gris), manto carmesí (sucio) a los hombros, con rico broche al pecho; calzas acuchilladas, teniendo en la diestra el bastón de mando y los guantes en la siniestra. La cara la lleva afeitada y el cabello castaño, largo, hasta el cuello. El fondo, pardo oscuro. Parece obra de arte italiano (1).

La letra de ese y de los otros lienzos compañeros explica que en los inventarios se clasificaran como Duques de Milán estos lienzos.

Las calzas acuchilladas del 5.º Duque de Milán me llevan a pensar en que la serie se concibiera al haber promediado el siglo XVI, cuando Felipe II, tan sólo Príncipe (heredero) de las Españas (pues no fué Rey de Sicilia sino para casarse con María Tudor), era ya Duque de Milán, primer Estado que alcanzaba a tener en propiedad (2). Acaso entonces en la Lombardía le obsequiaron con la formación en serie de diversos retratos de sus antecesores del Milanesado. Es una idea, pero más probable que los lienzos estos sean obra del siglo XVII, y copias de aquellas imágenes más viejas.

Quien haya visitado la Cartuja de Pavía y recuerde las esculturas, verá como el primer Duque de Milán, Galeazo Visconti de nuestra serie, es verdadero retrato fisonómico, aunque pintado siglo y medio o dos siglos después de sus días. Y es caso curioso que teniendo letrero, *Galeatius. Viceco. Prim. Mediol. Dux*, en capitales en lo alto y visible del lienzo, estuviera expuesto en el Museo del Prado, en tiempo de los Madrazo, con la cartela «Esc.ª italiana (?). Rᵗᵒ de UN SFORZA», siendo retrato de un Visconti y diciéndolo bien. Yo todavía lo recuerdo expuesto al verlo ahora, y al mirar la reciente fotografía (3). La sub-

(1) Núm. 2.375 en ocre, 632 en blanco. Al forro, en un papel, «núm. 2.375. Galeazo María fué justamente asesinado, por sus crueldades, en 1476, de 32 años de edad». Lo doy fotograbado.

(2) Se le concedió en 1540 (cuando él tenía doce años): el último Sforza había muerto en 1535.

(3) Núm. 2.380 en ocre, 1.277 en blanco, 574 en el catálogo de Madrazo.

sistencia de este cuadro, demuestra que estaba (como es natural) completa la serie en el viejo Buen Retiro, pues es el que encontrábamos en falta en los inventarios.

El tercero de los retratos subsistentes en el Prado, que al corregir pruebas he visto, pero que no se ha fotografiado, es el que tiene por letra JO GALEATIVS MAR SFORZA VI DUX (1). Representa a un Dux más joven (el verdadero 6.º), también imberbe, de largo pelo negro, recortado, vistiendo armadura con algún adorno dorado, calzada de la manopla la siniestra mano, que embraza el bastón de mando, y sin más ropa visible que la rosada banda, que cae al lado de la diestra. El verdadero 6.º Duque fué desposeído, preso y envenenado por su tío Lodovico el Moro, en 1494, cuando alcanzaba los veintiséis años de edad.

(1) Núm. 2.376. Museo del Prado. Debe de decir 6.º y es el 6.º; la errata está en el otro cuadro. He comprobado así en las capitales pintadas, como en la letra de los papelitos al reverso, contra el madero central del bastidor) que en ambos cuadros se dice que es el 6.º Duque de Milán; pero siendo diferentes las fisonomías y en parte las letras de ambos cuadros, tengo por 5.º al reproducido, el que murió de treinta y dos años, y por 6.º al no reproducido, al que esta nota se refiere, que murió de veintiséis años. Además, los nombres son claros, Galeazo María y Juan Galeazo María.

CAPITULO XV

La serie de Reyes de Valencia, en el Palacio de la Diputación de las Cortes, de aquella ciudad.

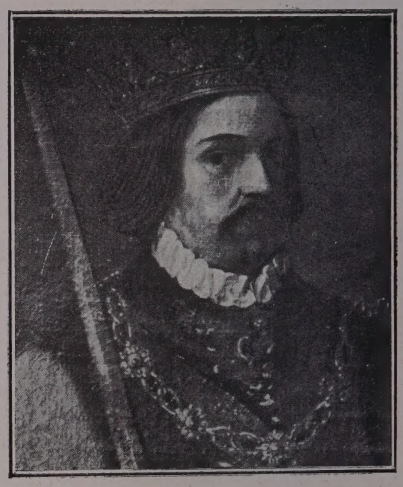
Si Felipe Ariosto, después de pintar la serie de Condes y Reyes de Aragón y de Sobrarbe para el Palacio de la Generalidad del Reino de Aragón, logró pintar otra serie de Condes de Barcelona y de Reyes-Condes para el Palacio de la Generalidad de Cataluña, no pudo tener igual suerte (si la llegó a imaginar) pintando para el Palacio de la Generalidad del Reino de Valencia, la serie, corta por fuerza, de los Reyes de Valencia. La Diputación foral de las Cortes, en aquellos años de 1586, iba acabando de decorar su magnífico Palacio, y en años inmediatos había de llenar su espléndido salón con retratos: no los de los Monarcas, sino los de los miembros todos de los tres brazos del reino: prelados, abades, priores; señores de vasallos, caballeros y generosos; representantes de la ciudad de Valencia y los de las otras ciudades y villas de voto en Cortes. Por lo menos en arte iconográfico menos dinásticos y más demócratas o liberales los valencianos, tuvieron desde fines del siglo XVI (y tienen aún) la rarísima serie icónica de una imaginaria sesión de las Cortes del reino, todo retratos, y en cambio no tuvieron allí la serie icónica de los 14 Reyes que «de Valencia» se contaban a la sazón.

El hecho es cierto, pues si hoy en el propio subsistente, intacto, Palacio de la Diputación o Generalidad del Reino, se ve una serie icónica regia valentina, allí fué llevada desde otra parte siglos después: desde el «Real Palacio» de Valencia, que por un curioso equívoco se llamaba «del Real» (del Rahal o Arrabal).

Quizás no pensara la Generalidad en la regia iconoteca por tener al lado mismo de su casa la casa de la ciudad, y en ésta la serie regia icónica que

hemos estudiado, o hemos pretendido dejar estudiada, en el capítulo VI de este libro; pues en la Generalidad misma de todo el reino era muy predominante la ciudad de Valencia, que en el orden foral era algo más que una mera capital o

Jaime el Conquistador (detalle) (*).



Jaime el Justo (detalle) (**).

residencia del Gobierno general, a la moderna. De lo contrario, dado el paralelismo evidente entre las Diputaciones permanentes de los tres principales Estados de Aragón (Aragón, Cataluña y Valencia), unidos tantas veces en Cortes generales de Monzón, unidos (también) en el superior organismo del «Consejo de Aragón» en la corte, no hallo medio de explicarme cómo no llegó a tener el Palacio foral de Valencia retratos de sus soberanos, como los tuvieron (a la vez, de un golpe) los Palacios forales de Zaragoza y Barcelona.

En alguna ocasión ya indiqué que para el Príncipe Don Carlos, primogénito de Felipe II, en los tiempos en que andaba su educación encomendada a D. Honorato Juan, se debió de pensar en formarle una serie de gloriosos antepasados que pudieran inspirar al regio desmedrado vástago de tan grandes dinastías un noble despertar del deseo de la más alta emulación.

En poder del hoy catedrático de Teoría del Arte de la Universidad de Barcelona, D. José Jordán de Urríes y Azara, vi una interesante tabla, retrato de Alfonso el Magnánimo, Rey de Aragón, conquistador de Nápoles, que se atribuía en la familia a Andrea da Salerno, desde que como a tal se clasificó en ella

(*) *Jaime el Conquistador.* Cortina verde, manto de terciopelo azulado, con armiños. Pelo rubio claro, feo.
(**) *Jaime el Justo.* Rubio. Jubón amarillo, tejido de oro; manto verdoso oscuro.

por D. Nicolás María de Azara, que ya la tuvo. Es una obra de Juan de Joanes, a la que sin duda parecen referirse los documentos valencianos de un regalo hecho al Príncipe de las Españas, interviniendo el valenciano D. Honorato Juan

Pedro el Ceremonioso (detalle) (*).

Juan el Cazador (detalle) (**).

(cuya familia, por cierto, tenía la alcaidía del Real Palacio del Real de Valencia).

El ofrecimiento al Príncipe heredero de dicho retrato fué cosa de la ciudad de Valencia, no de la Diputación foral de su Reino.

A la misma serie proyectada para Don Carlos correspondería el retrato del Rey Fernando el Santo a que se refiere un documento de que no da detalles el señor Sánchez Cantón en su estudio sobre los pintores de cámara, al párrafo undécimo de los pintores de los Austrias (1). Imagino si lo lograría (como el otro de Valencia) de la ciudad de Sevilla aquel Príncipe de las Españas y Príncipe «de los tristes destinos» (como en otra parte me he permitido llamarle).

Sobre el Palacio de Valencia en el que hoy se guarda la serie icónica que estudiamos en este capítulo, se publicó estos últimos años una hermosa obra, perfectamente documentada y cumplidamente ilustrada: «*La Casa de la Diputación*, monografía por José Martínez Aloy, cronista de la provincia». Valencia, Domenech, 1909-1910.

Dice el señor Martínez Aloy (pág. 58 del libro):

---

(1) *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Año XXII (1914), pág. 151.

(*) *Pedro el Ceremonioso*. Gramalla de terciopelo verdoso muy oscuro, con armiños. Pelo y barba del todo blancos, tez sonrosada. Cortinón amarillento, como de oro perdido.

(**) *Juan el Cazador*. Jubón amarillo, gorra de la corona de rojo terciopelo. Pelo oscuro, tez sana.

«En tiempos modernos los muros de la sala dorada fueron ridículamente exornados con papel estampado; hoy ofrecen decoración más aceptable, porque están allí expuestos los retratos de los siguientes reyes de Valencia: Jaime I,

Martín el Humano (detalle) (*).

Juan (II) el Grande (detalle) (**).

Pedro I, Alfonso I, Jaime II, Alfonso II, Pedro II, Juan I, Martín, Fernando I, Alfonso III, Juan II y Fernando II, es decir, toda la dinastía aragonesa a partir del Conquistador. Son doce pinturas al óleo sobre lienzo del siglo XVII, que proceden del derruído palacio real, en el que estuvo anteriormente instalada la Audiencia».

Las notas, respectivamente, añaden: «Alvarez Tejero, «Antigüedades», página 33, dice que en la antesala subsistía «una colección de los retratos de los reyes de Valencia, puestos en debido orden cronológico, desde el de el rey Don Jaime I hasta D. Fernando VII» *(sic)*. De Esteban March, según el parecer de Vilanova. *Guía artística*, pág. 79». Añadiendo a la pág. 96: «La sala ha quedado corta, baja de techo y pintarrajada; y los retratos de los monarcas que decoraban los muros, pasaron a otras estancias». Añadiendo en nota: «La galería de los reyes de Valencia, procedentes del derruído palacio real de esta ciudad, se halla hoy partida en dos secciones: una que ya hemos visto en la sala grande dorada, comprensiva de los monarcas aragoneses desde Jaime I hasta Fernando II (v. pág. 58),

(*) *Martín el Humano*. Gramalla rayada con armiños, Tipo rubio, algo oscuro de pelo.

(**) *Juan el Cristianísimo*. Gramalla rojiza con armiños, sobre armadura acerada. Pelo oscuro (pelo de rata). Cortina verdosa. Es de los mejores, la cabeza y el cuadro entero.

y otra que se custodia en las habitaciones particulares del señor presidente de la Audiencia, sitas en el segundo piso. Esta última sección comprende los monarcas españoles desde Carlos I hasta Fernando VII».

En estos últimos años los retratos de los Reyes viejos (antes de los Austrias) están colgados en la antesala del gran salón «de Cortes», es decir, entre el oratorio (donde se guardan cuadros firmados de Juan Sariñena y Francisco Ribalta) y la grandiosa pieza llena de los cuadros de más retratos juntos que se puedan ver en España (obras del dicho Sariñena, de Posso, de Requena y de otros).

Doy aquí reproducido entero el lienzo retrato (en verdad algo raro) del Rey Católico Fernando II (V en Castilla); y con él doy reproducciones de la cabeza o bustos, detalle más importante, de algunos de los otros lienzos. El de Pedro el Grande (I en Valencia, II en Barcelona, III en Aragón) se reprodujo en colores en el tomo III de la obra histórica de Escolano-Perales.

Por el cuadro del Rey Católico verá el lector que todos son bustos muy prolongados, y cómo es la cartela pintada abajo con la letra latina, que en cada cuadro da en capitales el nombre, ordinal valenciano del nombre, el título *Réx Valentie*, el apodo, el día, mes y año del fallecimiento del Monarca y los años que vivió (no que reinó). El inspirador de la serie dió apodo a todos los Monarcas, excepto a Juan I, que lo tiene «parlante», con el perro de cazador. A Martín le llamó Pío y a Juan II, Cristiano; a los demás, los apelativos más conocidos.

Tiene la serie un aire de verosimilitud histórica mayor que el de todas las series estudiadas. Supongo en ella un gran estudio retrospectivo para dar con las cabezas adivinatorias, sino retratos, de los Reyes viejos. El Don Jaime el Conquistador, fantástico y todo ha venido a imponerse. El Rey Ceremonioso está en evidente relación con las imágenes suyas trescentistas. El Magnánimo aspira a ser verdadero retrato. Su hermano Juan II es el más importante.

La serie, según creo, nada absolutamente tiene que ver con el arte de Esteban March, pero yo no acierto con otra atribución más fundada. La relativa riqueza de factura nos lleva al siglo XVII, no sé si habiendo de pensar en discípulo de Castilla. Tiene de curioso que todos los retratos de los Austrias son distintos de los modelos conocidos, particularmente el Felipe III. El desconocido artífice, sin ser un gran pintor, es un artista de buena escuela, en el sentido de dar valor a los tonos según los efectos de luz y de sombra y de sombras mayores o relativas. No ofrece características particulares de la escuela valenciana

más típica (Ribaltas y Espinosas), pero pudiera ser obra de Pablo Pontons, discípulo de Orrente y que tanto sabe a castellano (a lo Puga).

Documentalmente nada se sabe de estos retratos, y sólo el examen de

Fernando (II) el Católico (*).

(*) *Fernando el Católico.* Túnica de tejido oro con rojo (bien poca seda); la gramalla verde oscura, con armiños; pelo oscuro, feo. Cortinaje grisiento, algo verdoso. De oro quieren ser el cetro, la corona y el collar, con piedras. Celajes y nubes grises.

ellos, uno a uno, es el que puede decirnos, y nos dice, en qué época, mejor dicho, bajo qué Rey se hizo de una vez la serie, en un sólo estilo, manera, paleta y por un solo artista, y cuáles son ya los retratos añadidos posteriormente a la serie ya formada, por mano de artistas diversos.

Para esa averiguación hube de molestar al señor presidente de la Audiencia Territorial, D. Valentín Escribano, examinando en sus habitaciones particulares los retratos de Carlos V, de Felipe II, de Felipe III y de Felipe IV, tres de ellos los mejores de toda la serie, y todos absolutamente de la misma tarea que los retratos de Reyes medievales. Siguen dos retratos, de Carlos II y de Felipe V (muy joven y a la española vestido), que quieren ser, y logran ser, aceptables imitaciones de los otros. En los siguientes ya no se mantuvo el tipo general de los cuadros. Fernando VI y Carlos III son óvalos, de lo de su siglo, y de los restantes Monarcas, ni en tamaño de lienzos ni en nada se parecen los retratos, ya no concebidos para la serie (probablemente), sino para dosel de una de las salas de justicia. La serie, pues, se hizo por 1660-65, edad que tiene Felipe IV en el retrato verídico a la vez que independiente de los de Velázquez y Mazo. Y por entonces pintaba ya como un maestro el aludido Pablo Pontons, en quien únicamente sé pensar, para imaginarle autor de esta serie.

La nota de valencianismo se muestra al fondo del primer retrato, el de Don Jaime I. Se ve la batalla ante los campamentos, y al lejos las siete estrellas en rayo perpendicular de luz solar, que señalan el lugar de la aparición de la Virgen del Puig, que el Conquistador hizo patrona de Valencia.

Vestidos de armadura o de gramallas de distintos colores, de túnica alguno, varios llevan manto, aun sobre la gramalla. Alfonso el Benigno (IV en Aragón, II en Valencia) viste, por modo extraño, dalmática y manto y lleva en la siniestra mano la esfera-mundi, todo ello más de Emperador que de Rey. En el rectángulo de la dalmática se ven bordados los cuarteles de Aragón, acertándose a ver los pales (barras) y la cruz de Alcoraz, suponiendo acuartelado el escudo. Pedro (IV de Aragón, II de Valencia) ostenta en la diestra la daga, como Rey «del Punyalet» (que no merece aquí el diminutivo, pues es de las de duelo). Ninguno de los Reyes de la Edad Media que ostentan collar de variada orfebrería (como las coronas), lo muestra de empresa o de orden o condecoración conocida. Los Austrias son los que ostentan el del Toisón. En lo de «empresas», ni aun Don Alfonso el Magnánimo ostenta ninguna de las suyas, ni siquiera el libro abierto.

CAPITULO XVI

La serie de Reyes de Castilla, desde Enrique II, pintada por Burgos Mantilla para la Cartuja del Paular, en 1671.

Por encargo de su padre Enrique II el de las Mercedes, fué Juan I de Castilla quien comenzó a edificar la Cartuja del Paular, en el bellísimo valle de Lozoya, hoy provincia de Madrid. Quien visite aquellas hermosas ruinas, todavía hallará alguno de los rótulos que proclaman cómo fueron tales Monarcas del siglo XIV tenidos por fundadores de aquella casa.

El viajero Ponz, que tales letreros copia, al comenzar a describir el monumento y las obras de arte que contenía (1), cita: «Lo primero una coleccion de retratos pintados, desde el Rey D. Enrique el II hasta S. M. reynante [Carlos III, pues el tomo X es de 1781 y dedicado al Príncipe Carlos (IV)]; algunos de los mas antiguos bastante buenos, y todos de cuerpo entero».

Cean Bermúdez, en esta ocasión, no se reduce a copiar a Ponz: su maestro Jove-Llanos, que desde El Paular escribiera tan famosa *Epístola* poética, debió de recoger del Archivo de la casa, según su costumbre, el dato que aprovechó el discípulo en su *Diccionario*, en el artículo del pintor Isidoro Burgos Mantilla, que exclusivamente basado en «Noticias del Paular», dice así: «... pintor. Hizo los retratos de los reyes de España de cuerpo entero desde Henrique II el año de 1671, que estan en la cartuxa del Paular en la habitacion de los huéspedes: tienen buenas actitudes, y estan pintados con buen gusto de color. Compuso un romance que anda impreso en elogio de la estatua de S. Miguel, que executó D.ª Luisa Roldan para el monasterio del Escorial». *Notic. del Paular.*

Del Paular recogió el Museo Nacional de la Trinidad una parte considera-

(1) *Viaje de España*, X, carta IV, núm. 6.

ble de los grandes lienzos de Vicencio Carducho de la vida de San Bruno y martirios de santos cartujos, pero (al parecer) ninguno de los retratos de Reyes de Burgos Mantilla. En mi visita al Paular (años hace) no recuerdo haber visto allí ninguno tampoco, y deberá tenerse por perdida la serie entera.

CAPITULO XVII

Las series grabadas de Reyes de Portugal: del libro de Caramuel de Lobkówitz de 1639, y de otros anteriores.

Antes de estudiar las series esculpidas o pintadas de los siglos siguientes, nos toca hablar aquí de las series grabadas en el siglo XVII, interesantísima la de Reyes de Portugal, y apenas curiosas y bastante posteriores, las de Reyes de Castilla. Comenzando por las portuguesas, va a permitir el benévolo lector que el texto primitivo de este capítulo preceda a su rectificación, lograda en estudio hecho al ir a corregir las pruebas del mismo.

Como ya anunciamos en el capítulo VII, se publicó por Caramuel de Lobkówitz la más notable serie de Reyes peninsulares, la portuguesa, en un libro que, sin la menor sombra de duda, se ha de pensar que se editaba en interés del Gobierno de España, y con todo lujo, tipográfico y artístico.

El difícil problema jurídico de la sucesión de la corona de Portugal a la muerte (en 1580) del Rey-Cardenal Don Enrique, había dado de sí (en interés de tantos pretendientes) unos centenares de alegatos impresos o manuscritos. El libro de que nos vamos a ocupar, al cabo de muchos años, pretendía ser, en favor de la causa de nuestros Austrias, la obra concluyente y definitiva, admirablemente articulada y plenamente razonada y con todo el aparato dialéctico que la Jurisprudencia, ayudada de la Historia y de la Genealogía, podía tomar prestado a la Teología escolástica. El orden, gradación y ordenación de las *familias* de argumentos y refutaciones de los de contrario, es digno del mayor aplauso.

Pero se quiso hacer, con tal prosa, un libro verdaderamente hermoso, por la edición. Encargado de ella fué el mejor impresor de la monarquía y uno de

los primeros de Europa: la casa Plantin-Moreto, que entre otras mil relaciones con España y sus Monarcas (Monarcas a la vez de los Países Bajos), tenía el monopolio de dar a toda la península todos los libros de rezo eclesiástico: el privilegio de traerlos de Amberes y de venderlos correspondía al Monasterio de Jerónimos del Escorial. Recuérdese que la segunda Biblia Políglota, la de Felipe II, llamada «de Amberes», la editó aquella casa, cuyo corrector de pruebas hubo de ser Arias Montano.

Si abrimos el libro (cuyo título le habrá hecho conocer poco de los amantes del arte) vemos primero un grabado con el gran escudo de Portugal y unos dísticos, frente por frente de la portada. Esta la constituye en un grandioso grabado la letra siguiente: «Philippvs | Prvdens | Caroli V. | Imp. Filivs | Lusitaniæ | Algarbiæ, Indiæ, Brasiliæ | legitimvs rex | demonstratus | a D. Ioanne Caramuel Lobkowitz | Religioso Dunensi Ord. Cister | S. T. Doctore Louaniensi | et Melrosensi Abbate». Todo ello en un círculo envuelto por muchos otros, con letras, signaturas zodiacales, cinco lunas cargados de quinas, y arriba una bestia, dragón, que un león coronado y blandiendo espada domina, acompañado de dos ángeles con palma y corona. Abajo, cartela (entre dos cabezas de serafines): Antverpiæ | ex officina plantiniana | Balthasaris Moreti | M.D.C.XXXIX. Fuera: E. Quellinus pinxit, I. Neeffs sculpsit.

El libro (naturalmente) está dedicado a Felipe IV, «Philippo Magno», que el año siguiente, 1640, había de perder Portugal, a los sesenta años de la anexión a Castilla. La capital A de la dedicatoria es bella, con seis o siete *putti* músicos. Todavía hay, además de los retratos, un grabado alegórico de Lusitania, entre los complicados preliminares. Los retratos todos están en la primera parte, que es histórica; la demostrativa y polémica, extraordinariamente más extensa, viene después (1).

Los retratos (reproducimos cuatro), todos de medio cuerpo, hasta bajo de la cintura, de arte (la casi totalidad) del siglo XVI, hermosas figuras (aun los de inventadas cabezas), ofrecen la serie completa de los Reyes de Portugal de las tres casas de Borgoña, de Avís y de Austria. Con más: el retrato del Conde de Portugal, yerno de Alfonso VI de Castilla, fundador de la primera dinastía, padre del primer Rey; el retrato, de frente, de Santa Isabel de Portugal, Infanta de Aragón (hija de Pedro el Grande), esposa de D. Dionís el Fabricador; el retrato del Príncipe constante, inmortalizado por Calderón de la Barca, Don Fernando,

(1) Son 32 de preliminares, 1 a 430 páginas numeradas + 22 de varias + 4 más, de 30 × 20 cm. Los índices de personas y cosas son admirables, cual de la mejor obra histórica alemana moderna.

hijo de Juan I de Avís, muerto, mártir de su fe, en Marruecos; el retrato de otra persona muerta en olor de santidad: de la Infanta Doña Juana, hija de Alfonso V, y, por último, el del Cardenal-Infante Don Fernando de Austria, hermano de Fe-

Mauuel I el Afortunado, 14.° Rey de Portugal.

lipe IV, y gobernador de los Países Bajos, cuando allá se imprimía el libro de Caramuel. Véase la lista total:

P. 12, Enrique, Conde (escudo de cruz latina con *inri* en campo de oro);

p. 16, Alfonso, Rey 1.º (en el pavés, escudo de cinco escudetes de quinas, todavía sin castillos); p. 18, Sancho (arriba igual escudo); p. 20, Alfonso [II] (obeso, imberbe), llámalo en el texto por ello *Pinguis* el autor; p. 24, Sancho [II], *Capello* le llama en el texto el autor; p. 26, Alfonso (III) (en el escudo que embraza, ya van los castillos del reino de Algarbes); p. 38, Dionisio *Fabricator* (en el texto); p. 40, Santa Isabel; p. 44, Alfonso (IV) *Bravo;* p. 46, Pedro I, *Severo;* p. 48, Ferrando; p. 50, Juan I; p. 54, Eduardo; p. 56, el Príncipe Ferrando, hijo de Juan I; p. 60, Alfonso (V); p. 62, Joanna Portugaliæ Princeps, vixit an. XXXVIII, Obrit Aº MCCCCXC; p. 66, Juan (II), con escudo que embraza, y en él el suyo, y arriba el pelícano «vt pelicanvs»; p. 68, Manuel: le cuelga toisón; arriba esfera armilar; p. 72, Juan (III); gordo, barba redonda, corta: le cuelga la cruz; p. 74, Sebastián: le cuelga cruz en medallón; barbita en punta; p. 78, Enrique; p. 80, Felipe (nuestro II), armadura y corona, toisón; p. 84, Felipe (III), armadura, corona, toisón; p. 88, Felipe (IV), armadura, corona, toisón; p. 90, Fernando el Cardenal (del tipo flamenco conocido), armadura, valona, bastón; arriba su lambelado escudo prelacial (1).

La letra de cada retrato, en latín, da el nombre del Rey, y el ordinal general de la serie de 1.º a 20.º (no el ordinal, dentro de cada nombre), más los años que vivió (no los que reinó) y en qué año (de Cristo) murió cada Rey.

Al autor no le faltó texto para declarar el origen de las figuras: de una serie del Palacio de Lisboa del que Marizi había sacado imperfectos infelices grabados y caprichosos y libres Vasconcellos. A costa del editor (dice Caramuel), se encargó el celebérrimo pintor Erasmo Quellyn de crear estos retratos, dándoles perfección sutil a las efigies de Marizi, verdad a las de Vasconcellos. De los grabados, que son todos de C. Galle (2).

El examen de las piezas dice más que esta letra: que por mucho que Erasmo Quellyn estilizara, a lo seiscentista flamenco, cabezas, cuerpos y actitudes, las más, son cosa de arte del siglo XVI, y no lejos del de Antonio Moro, 2.º que a ese promedio del siglo XVI corresponden los Reyes viejos, no retratos verídi-

(1) D. Angel Barcia Pabón, en su *Catálogo de Retratos* de la Biblioteca Nacional, sólo, de este libro, cataloga los de «españoles» (los Austrias).

(2) Después de la «Mystica iconum expositio» (de las armas y del frontispicio) bajo epígrafe de «Regum effigies»: Expresserunt varij auctores imagines Portugallensium Regum. Extant in Aulâ Vlyssiponensi ad viuum, unde diligentia Marizij eas excepit; in hoc infelix, quod nactus fuerit sculptorem incurium. Vasconcellius apud Belleros editur anno 1621 Regúm omnium effigies continens, sed non ad viuum: etenim penicillus audax eò respexit, vt pulchras potiùs efficeret quàm veras: alij aliter delineauerunt. Mediâ viâ insistens, Marizias effigies donaui subtili perfectione, et Vasconcellias veritate, nactus Pictorem celeberrimum E. Quellinum, et C. Gallæum optimum sculptorem. Vterque in suâ arte perfectissimus solertiâ summâ satisfecit His felices delineationes debes; Domino autem Balthasari Moreto, et mihi, eos impendisse, vt seruiremus tuæ curiositati.

cos, hasta Juan II o el mismo Don Manuel, con armaduras cerradas (muchas de ellas) propias del siglo XVI, y que siendo ya positivamente retratos de fisonomía del natural los de Juan III el Piadoso, Sebastián el de Alcazarquivir, En-

Juan III el Piadoso, 15.° Rey de Portugal.

rique el Rey-Cardenal y los tres Felipes, y queriéndolo ser (sin alcanzarlo) el retrato de Don Manuel I el Venturoso, parece cosa probabilísima que la serie se hiciera en el reinado de Juan III el Piadoso, completándose después.

Y como precisamente resultó en el capítulo VII que había de ser de tiempo de Juan III el Piadoso la serie en tablas, figuras de tamaño natural, catalogadas en 1636 y completadas poco antes, en el Alcázar de Madrid, tengo la convicción de que no son series independientes, sino relacionadas: fueran las tablas del Buen Retiro las originales, y quedaran copias en Lisboa, o viceversa, fueran ellas copias de las de Lisboa.

Es verdad que en Flandes se pudieron ofrecer (había muchos y aún hay bastantes) retratos de nuestros Reyes Austrias: notaré que el de Felipe el Prudente ofrece precisamente la edad que tendría al lograr la corona portuguesa, y que su hijo y nieto presentan retratos algo distintos de los conocidos: sobre todo Felipe «el Grande», con mosca y bigotillo retorcido. El Cardenal-Infante Don Fernando está copiado de sus retratos flamencos (de Rubens), tan repetidos entonces.

Yo, con todos los respetos debidos al autor, a Caramuel de Lobkówitz, no acabo de creer en sus palabras. Para mí la edición y el libro no son cosa espontánea suya, ni fuera tan espléndido en la edición Moreto-Plantin. Y en cuanto a los grabados lujosísimos, veo en las portadas más auténtico el arte de Quellyn que en los retratos (1).

Y, acaso divagando, pienso si el autor de la letra tuvo alguna parte en la ilustración, pues Caramuel fué pintor (él dijo en la vejez haberlo sido), y en el Palacio de Madrid o en el de Lisboa pudo tomar notas verídicas de la regia iconoteca lusitánica.

Y como pocas veces se podía ofrecer ocasión de hablar de Caramuel en su relación con el arte pictórico, consiéntase aquí una digresión respecto de su persona enigmática.

El ilustrísimo D. Juan de Caramuel de Lobkówitz, pintor (que dice Cean Bermúdez), nació en Madrid el año 1606. Fué monje cisterciense, abad de Melrose (en los Países Bajos) y obispo de Misi (supongo que *in partibus infidelium).* Por una mudanza extraordinaria (dicen: yo le supongo tcheco de raza), después de haber sido soldado, llegó a ser ingeniero e intendente de las fortificaciones de Bohemia. Falleció el año de 1682, a los setenta y seis años de edad, siendo obispo de Vigevano (Milanesado) y habiéndolo sido antes de Konigsgrat (Bohemia) y de Campano (Satriano, en el reino de Nápoles). Se preció mucho de ser pintor en el tercer tomo de la Arquitectura que publicó (lo recuerda Palo-

(1) Luego se verá como acertaba yo en ello. Acaso no sea suyo ni aun el retrato de Felipe IV.

mino, que no le hizo *Vida* de pintor, sin embargo). Y dice un anónimo (amigo de Cean, y que será Jove-Llanos) «que tuvo talento en octavo grado, eloqüencia en quinto y juicio en segundo» [el anónimo graduaba al revés que nosotros,

Don Sebastián, 16.° Rey de Portugal.

cuando hablamos «de primer orden» suponiendo lo máximo]. Menéndez y Pelayo, por su parte, dice: «Fué autor de este voluminoso tratado de *Architectura*... un hombre extraño a la técnica de la arquitectura, polígrafo incansable y

de grande originalidad en las ciencias filosóficas, pero de espíritu tan errático y vagabundo, tan dado a raras especulaciones y tan desmedidamente ingenioso y sutil, que sólo en su contemporáneo el padre Kircher podemos compararle. Decir esto es nombrar a Caramuel». Y como el padre Kircher todavía hoy da nombre al gran Museo arqueológico *kircheriano* de Roma, y Caramuel, ingeniero militar e inspector de fortificaciones, no fué precisamente un extraño a la técnica, y sí a la Estética de la Arquitectura, algún valor habrá que conceder (creo yo) a su «obra enteramente erudita, aunque de erudición algo extravagante», que «se encamina a hacer la apoteosis de Juan de Herrera». Eso sí: el título vale ya la obra: «Architectura civil, recta y oblicua. Considerada y dibuxada en el templo de Jerusalem. Promouida á suma perfeccion en el templo y palacio de San Lorenzo del Escorial». Segeven, Camillo Corrado. 1678. Folio mayor. Tres tomos llenos de láminas. Libro hoy raro, como todos los de Caramuel. En nota, Menéndez y Pelayo declara interesante la parte matemática de la obra, y dice que no lo es menos el «Tratado en que se proponen y explican las facultades literarias que ha de tener un arquitecto».

Después de los setenta años, próximo a su muerte, publicó Caramuel su *Architectura*, mientras que su *Phillipus Prudens Lusitaniæ... legitimus Rex*, es obra de su juventud, publicada cuando tenía treinta y tres años tan sólo, y un año antes de la revolución de Portugal, cuando ésta se preparaba y cuando era más necesario a la monarquía de España remachar el nada universalmente admitido derecho de nuestros Felipes a la herencia de la Casa de Avís. El solo hecho de ver el libro publicado, con lujo, en las oficinas Plantin-Moreto, de Amberes, ricas con el monopolio español de los libros de rezo, ya está indicando las razones políticas a que acudió con su pluma D. Juan Caramuel.

¿Acudió también con su lápiz (ya que en la vejez declaró que había sido pintor), dibujando él mismo los 20 Reyes de Portugal que dice que ennobleció Quellyn y le grabó Galle?

Dejándolo en duda, tan en duda, una cosa resulta cierta: la importancia de la serie grabada, y la capital para la historia de la pintura peninsular en el siglo XVI que, a través de lo grabado, se adivina en la serie pictórica perdida.

Hasta aquí (hasta el párrafo anterior) el texto primitivo de este capítulo.

Estaba yo equivocado al considerar la serie grabada del libro de Caramuel de tanta importancia, cuando en realidad es una casi puntual repetición de los

no menos espléndidos grabados de otro libro de fecha anterior. Es a éste al que se deben honores.

Caramuel aludía (ya lo hemos visto) a series grabadas que la suya mejoraba

El Cardenal Don Enrique, 17.° Rey de Portugal.

artística e históricamente, con la ayuda de un pintor de la importancia de Erasmo Quellyn, a quien Caramuel hacía creador de los retratos de su libro, dando perfección sutil a las efigies de Marizi y verdad a los retratos de Vasconcellos.

Creí (lo confieso) que se aludía a artistas desconocidos para mí: Marizi y Vasconcellos. Al corregir pruebas caí en la cuenta (¡torpe de mí!) de que se había de tratar de literatos, es decir, de historiadores.

Efectivamente, tienen serie completa de retratos de Reyes de Portugal los libros de los historiadores portugueses Pedro Mariz y el padre Antonio Vasconcellos, jesuíta.

Con una diferencia esencial que no adivina quien lee las frases artificiosamente embusteras de Caramuel de Lobkówitz: Que mientras las efigies del «Anacephaloeoses» (título del libro) de Vasconcellos son no sólo bellísimas, sino casi íntegramente y casi puntualmente iguales a las del «Philippus Prudens» de Caramuel, los retratos de los «Diálogos de varia Historia» de Mariz, son malos, pobrísimos de arte y bastante diversos de los otros. Respecto de éstos valen casi las palabras de Caramuel, pero respecto de los otros son una superchería, pues en absoluto es su serie repetición (con pocas rebuscadas variantes) de la serie del Vasconcellos.

La fecha de los libros es ésta:

1597-99, el libro de Mariz (1).

1621, el de Vasconcellos (2).

1639, el de Caramuel.

Los dos últimos, como una sola cosa, en cuanto a las efigies.

El estudio de textos y láminas (siempre pensando en una relación hipotética con la serie de tablas de Reyes de Portugal del Alcázar de Madrid, que de Portugal debió de traerse a Castilla) deja muchas confusiones en el ánimo.

---

(1) El libro es éste: en grabado: Dialogos | de | varia Historia | em que sumariamente se referem muy | tas cousas antiguas de Hespanha: todas as mais no | tauees, que em Portugal acontecerão em suas gloriosas con | quistas, antes et depois de ser leuantado a Dignidade | Real. E outras muytas de outros reynos, dignas de me | moria. Com os Retratos de todos os Reys de Portugal | avtor Pedro de Mariz | Em | Coimbra | Na officina de Antonio | de Mariz—Com priuilegio Real | M.DLXXXXVII.—Colofon de 28 Ab. 1599. 11 hojas prelims. + 389 numeradas + 10 de índice, de 18 × 13 cm.

(2) Anacephalœoses | id est | svmma capitã | actorvm regvm | Lusitaniæ. | Auctore P. Antonio Vasconcellio Societatis | Iesu sacerdote, Theologo Olysipponensi | Accesserunt Epigrammata in sîngulos Reges ab insigni | Poetà Emmanvele Pimenta | eiusdem Societatis. | Et illorum effigies ad viuum expressæ, curã, et sumptibus | Emmanuelis Sueyro Regiæ Catholicæ Maiestatis Aulici | Familiaris, Equitis militiæ Saluatoris nostri Iesv | Christi; et Domini de Voorde | Autverpiæ | apud Petrum et Ioannem Belleros | Anno M.DCXXI | Christi; cum gratiã et Privilegio. 7 pág. + 598 numeradas + 26 del Index; de 24 1/2 × 17 1/2 cm. Bib. Nac. sig. R/10.330.

Inmediatamente a la portada, la dedicatoria del iconófilo a: «Philippo IV | Hispaniarvm | et | Indiarvm Regi | Regum Lusitania effigies meã curã æri insculptas, Augusto tuo nomine... Dedico... (contiene grandes rimbombancias y alusión expresa a la prosa y los versos); va fechada: ... Antverpiæ Kalendis Septembris M.DCXX *(sic)* Emanuel Sueyro».

En la advertencia «Autor ad Lectorem» pondera Vasconcellos al Sueyro: «Antuerpiæ incola. Lusitanis editus parentibus... Qui cum in promptu haberet optimas Regum effigies ex totã Lusitania diligent comparatas, et singularum notas ex historiis attente collectas, curauit, ne quid archetypis et elegantiæ desideraretur. Regibus omnibus coronas apposuimos, quamuis ijs aliqui in antiquis exemplaribus carerent. (Habla de las armas antiguas puestas en alguno de los Reyes, acaso como ejemplo, aludiendo al martillo de Sancho I, que se repetía del Mariz.)

Mariz cuenta que para que le fueran inspirando en sus narraciones históricas, hizo hacer los retratos: «determiney fazer os Retratos dos Reys de Portugal ao natural esculpidos e de tal maneyra fabricados, que nem custasse muyto trabalho alcansar a vista d'elles: nem muyto cabedal hauellos em son poder, qualquer pessoa».

Más adelante añade: «Se em os Retratos acharem algūs, na forma differentes dos que ordinariamente se estimaõn, não serey vituperado: antes com razão espero agradecimiento, polas muytas diligencias que fiz, em sepulturas, et particulares Retratos, escolhendo os mays perfeytos que minha industria pode alcanzar».

Si estas palabras son verídicas (en toda serie grabada se suele decir otro tanto, mintiendo casi siempre, como veremos en los capítulos inmediatos), quedaría o negada o menospreciada por Mariz una serie de retratos pintados que se conservara en algún palacio real de Lisboa o de afuera.

En cuanto al libro de Vasconcellos, se repiten especies semejantes, suponiendo que el verdadero autor de lo gráfico y lo principal del libro, Manuel Sueyro, caballero de Cristo y palaciego del Rey Católico (Regiæ Catholicæ Maiestatis Aulici Familiaris)—que era Felipe el Grande, IV de Castilla, III de Portugal, recién llegado al trono—, para lograr las mejores efigies de los Reyes portugueses corrió todo Portugal, recogiendo notas. Ni Sueyro en la dedicatoria al Rey de las Españas y de las Indias, en que habla sólo de las efigies por su cuidado y a su costa hechas, ni el autor de la prosa latina, ni mucho menos el de los versos latinos (anteriores), dicen nada de los artistas que intervinieran en la magna serie icónica. Y una de dos: o Erasmo Quellyn para ésta y no para la repetición del Caramuel es para la que trabajó, o Caramuel calumnió a Erasmo Quellyn suponiéndole capaz de un plagio absoluto. Esto segundo es la verdad, pues Quellyn tenía (nacido en Noviembre de 1607) sólo catorce años a la fecha del libro de Vasconcellos (1).

Sólo hay en el Sueyro-Vasconcellos un grabado firmado. Pero nótese que es el retrato de Felipe IV, jovencísimo e imberbe, que debió de añadirse proba-

---

(1) Me refiero yo a Erasmus Quellyn II, que es el famoso, y sólo él (y no su padre homónimo) el aludido por Caramuel. El hijo nació en 1607 (19 de Noviembre) en Amberes y allí murió en 1678. Fué en 1633 cuando figuró en el taller de Rubens. El magnífico Diccionario de Artistas neerlandeses («Niederländisches Künstler-Lexikon». Wien, 1910, tres volúmenes repletísimos) de Alfred von Wurzbach le cita a Quellyn los 20 dibujos para una obra en honor del Conde-Duque de Olivares que editó Luitprande en 1643 [¡al caer el privado!] y los que elaboró para la serie de Emperadores de Alemania, que editó Goltzius en 1644, pero le ignora todo lo del Caramuel, en absoluto.

blemente al libro antes de su publicación, al llegar nuestro Monarca al trono el mismo año de la edición, cuya labor de grabados debió de durar varios años, a juzgar por la igualdad de estilo y de técnica.

Y precisamente ese Felipe IV, único firmado, lleva el nombre «Corn. Galle sculpsit» y es del mismo grabador de la serie rehecha del Caramuel (1). Todavía con la singularidad de que en ésta es distinto el Felipe IV.

Tan iguales son todas las efigies del Sueyro-Vasconcellos y del Caramuel, que los grabados del segundo (mucho menos finos de rayado, mucho menos finos de aspecto, con menos gracia para los blancos y más brutal uso de la masa oscura) son verdaderas falsificaciones de los grabados del primero, que se tienen que examinar como los billetes de banco para ver que no son de la misma plancha. Una a una todavía se notan diferencias: en el Pedro I de grandes greñas y barba en el Sueyro-Vasconcellos, en el Manuel I, afeitado, de frente (cuando barbado en el Caramuel, con larga barba), y el dicho Felipe IV. El Enrique I parecido, es en el Sueyro-Vasconcellos todavía mejor que en el Caramuel (2). La igualdad (el plagio absoluto, por tanto, en el libro más moderno) alcanza a la anteportada (con el grande escudo de Portugal), a la figura alegórica de Lusitania y al número y personajes representados (además de los Reyes), salvo faltar (naturalmente) en el primer libro el retrato del Cardenal-Infante Don Fernando de Austria, que era niño aún en 1621 y que en 1635 residía en Flandes de gobernador. En Flandes, y vecino de Amberes, residía Sueyro, y la obra es flamenca en lo editorial como en lo artístico, y a la vez de espíritu portugués y adicto a la Casa de Austria y a la unión de Portugal con Castilla y Aragón.

Habría, pues, todavía razones para pensar del Sueyro de 1621 lo que pensé antes del Caramuel de 1635, como cosa grata a la Corte, discurrida para el afianzamiento de los hechos de 1580, y como posible relación de los bellos grabados con la serie de pinturas en tabla que acaso se llevaron de Lisboa a Madrid en el viaje de Felipe el Piadoso a la Reina del Tajo, en las postrimerías de su

(1) Veo en el «Lexikon» de Wurzbach tres *Cornelis Galle* grabadores de Amberes, e importantes el *Viejo* o primero (1576 † 1650), que vivió mucho en Roma y grabó infinitos cuadros italianos, y el *Junior* o segundo, hijo (1615 † 1674), que le grabó retratos a Quellyn, incluso el de Baltasar Moreto, el tipógrafo, editor del Caramuel. Del *Senior* ha de ser seguramente el grabado único firmado del Sueyro-Vasconcellos, y creeré yo que de ambos juntos lo del Caramuel de 1639, pues el *Junior* en 1638 era recibido maestro en el gremio. A Wurzbach se le escaparon unos y otros grabados al catalogar los de ambos Cornelis Galle.

(2) Aun en los casos citados de variaciones procuradas, incluso la de los bígotes y edad de Felipe IV, el toisón añadido a Manuel I y el moaré de las ropas cardenalicias de Enrique I, en todo lo demás, hasta en lo más nimio, el plagio falsificador es puntual y absoluto.

reinado. Si de Felipe II nó (1), de Felipe III y de sus favoritos cabe pensar más en la idea del traslado de tales efigies pintadas.

Pero se hace preciso decir aquí, dejando más en alto el problema referente a las tablas quemadas en 1734 (causa única de este largo capítulo portugués), que la serie Sueyro-Vasconcellos o la serie (plagio) Caramuel, encuentran algún precedente en la horrenda serie del Mariz de 1599. El arma y el tipo (poco) del Sancho I arrancan del Mariz, los Alfonso V parecen proceder de su modelo (en cierto modo) y trastrocado. El Manuel I del Mariz es barbado, como (sin serlo en el Sueyro) lo volverá a ser en el Caramuel. En cambio no se parecen (no en lo gráfico, sino ni en lo meramente indicativo) otros muchísimos Reyes, y nada algunos como Pedro I, Fernando I, Juan II... El Alfonso II parece tomado de algo del Greco; el Alfonso III es caballero de por 1590 también.

Un detalle: los Reyes, mezquinísimos, del Mariz van sin corona; alguno, como Juan III, con gorra. Y fué Sueyro el que discurrió añadirles aquéllas, «aunque faltaban en los viejos modelos».

Otro: la inclusión de Santa Isabel (de perfil, por cierto) arranca del Mariz. En éste falta el padre de la dinastía, el Conde de Portugal Don Enrique, sin embargo, apareciendo en cambio en los dos consecutivas series espléndidas.

Para finalizar: en los libros de Vasconcellos y de Caramuel (libros francamente adictos a la causa de la unidad peninsular), se estamparon efigies grabadas de los Reyes de Portugal en serie notabilísima que nunca ha logrado Castilla, ni Aragón. Y al ver las cabezas y quitarlas con la imaginación las postizas coronas (aro sin gorra !), se revela a todas luces una muy bella serie pintada, bellísima en las cabezas de los Reyes del siglo XVI, que digan lo que digan los sospechosos textos de Mariz, Vasconcellos y Caramuel, todavía pienso que se refiera a los retratos en tabla, acaso de Cristóbal de Utrecht, que pudo traer de Lisboa a Madrid Felipe III y se completó luego por Felipe IV, y a la que se consagró noticia en el capítulo VII de este libro.

(1) «Contra o que é ainda corrente, Filipe II não só não ordenou o saque de Lisboa, mas até o procurou evitar As suas ordens ao Duque de Alba n'este ponto son terminantes. E apezar de não poder haver duvida de que a armadura de El-rei D. Sebastião, actualmente na «Armeria Real» de Madrid, onde é uma das peças de honra, foi, come já provamos, para Hespanha posteriormente á morte de princêsa D. Joana e, certamente, durante o periodo de ocupação espanhola, epoca em que tambem decerto foi para ali o livro de Francisco de Holanda e ainda as tapeçarias (reposteiros) encomendadas pelo Infante D. Fernando a Damião de Goes, que ha anos descobrimos no paiz visinho, parece-nos comtudo poder-se afirmar que Filipe II, que tanto procurou aumentar as suas coleções de arte à custa das Flandres, não fez o mesmo em Portugal. Nem isso se harmonisaria de resto com a sua atitude para com Portugal e os portuguêses, que procurou sempre captar por todas as formas, nem, se assim não fosse, se acharia explicação facil para a taõ escassa existencia de objectos de origem portuguêsa nas coleçoês regias hespanholas.»

(Don José de Figueiredo, en los artículos «O Museu nacional de Arte antiga de Lisboa» (de que es sapientísimo aunque joven director), que contienen una sucinta historia de los tesoros artísticos de la Casa Real portuguesa. En el núm. 2 de la hermosa revista «Atlántida», 15 Dezembro de 1915.)

CAPITULO XVIII

La serie cronológica de Reyes de España, hasta Carlos II, grabada en Roma por Blondeau, sobre dibujos de Ciro Ferri, en 1685.

A fines del siglo XVII se había extendido mucho por otras Cortes (principalmente las de Roma y París) la afición a las series icónicas de soberanos reproducidas por el grabado, en una sola inmensa lámina para colgarla como un cuadro, o en varias láminas formando un libro grande, apaisado, para ornato de las buenas bibliotecas de la nobleza.

En Madrid, a la sazón, se iba extinguiendo una notabilísima escuela de pintores coloristas, a la que nunca acompañó, como parecería natural, una buena ni mediana escuela de grabadores. Precisamente antes (en Perret, por ejemplo) y (en Bernabé Palomino, por ejemplo) precisamente después del florecimiento de la pintura madrileña, hubo en Madrid algún que otro excelentísimo grabador; pero faltaron en el intermedio, y precisamente cuando más pudieran significar al mundo lo castizo de nuestras artes.

Por razón de esa deficiencia artística nacional, cuando se acudió a las que llamaré necesidades del mercado de libros y de grabados con series icónicas de los Reyes de España (a la sazón todavía una de las tres principales monarquías de Europa, con el reino de Francia y con el Imperio), fué por obra de artistas italianos o flamencos, en planchas abiertas en Roma o en Amberes, y en estampaciones allá lejos realizadas.

Por lo cual, teniendo nuestros palacios de Madrid, de Sevilla y de Segovia, de Zaragoza, de Barcelona, etc., tantas series icónicas de nuestros Reyes pintadas o entalladas, las series grabadas que vamos a estudiar en este capítulo y en el siguiente son completamente extrañas a todo precedente, y (a pesar de

textos pretenciosos) la casi totalidad de las cabezas, como las indumentarias, son de pura invención romana o flamenca, y por tanto los personajes imaginados o parecen italianos o parecen tudescos, nunca españoles.

Es curioso añadir que las dos series grabadas son coetáneas, bajo el reinado de Carlos II, el último de nuestros Austrias; ignoro si hechas a competencia, quizás conociéndose el propósito los autores y en porfía de acabamiento y más próxima publicidad. La una de 1685; la otra de 1684.

En este capítulo examinaremos un volumen, un tomo, con los retratos desde Ataulfo hasta Carlos II (solamente la serie visigótica y la del Estado cabezalero de Asturias-León-Castilla), de que fué dibujante Ciro Ferri, famoso pintor romano, y grabador Jaques Blondeau, de Amberes: publicado en Roma por Rubeis. En el capítulo siguiente veremos la doble grandísima estampa, con los retratos desde Ataulfo a Carlos II (en reimpresiones se hubo de agregar después a Felipe V), solamente la serie de los godos y la medieval cabezalera de los astur-leoneses-castellanos, de que fué grabador Arnoldo Van Westerhout en Roma en 1584.

El primer libro, todo en absoluto grabado (hasta las letras), tiene, apaisado: por medidas, 33 por 43 centímetros.

El título dice (en grandes capitales, grabadas) al folio 1.º: «Series chronoligica et imagines regvm | Hispaniæ ab Atavlpho ad Carolum II | feliciter regnantem svmma cvra et | diligentia ex probatissimis auctoribvs | numismatibvs ac pictvris expressæ».

Al folio 2.º, plegado (por ser la estampa casi doble), se ven entre hermosas alegorías, que presiden la Justicia y la Abundancia, un tarjetón, surmontado del escudo del prócer, y bajo de él extensa y solemne dedicatoria a don Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués del Carpio y de Heliche, virrey de Nápoles, por el editor romano Juan Jacobo de Rubeis.

Al folio 3.º, también entre alegorías y un cortinaje, un amplísimo texto, explicando las fuentes, y abajo las indicaciones de que todo lo dibujó Ciro Ferri, romano; de que todo lo grabó Jacques Blondeau, de Amberes, y de que lo imprimió el dicho Juan Jacobo de Rubeis, con privilegio pontificio, oficinas junto a Santa María *della Pace*, en 1685 (1).

(1) El mismo editor Jacobo de Rubeis (en Roma, al templo de la Paz) había publicado otras series icónicas. En nuestra Biblioteca Nacional pueden verse, suyas, la serie de cardenales bajo el Papa anterior (Chigi) Alejandro VII, fechada en 1668, y la sin fecha, también de cardenales, bajo el Papa a la sazón reinante (1676 a 1688) Inocencio XI (Odescalchi).

Recordaré aquí, cómo poco después, en 1692, se publicaba en Nápoles el libro de Parrino con retratos de la serie de virreyes españoles de aquel reino, tema de la obra.

Los folios 4 al 30 contienen cada uno tres rondos de bustos en un solo friso, cada busto (a veces dos bustos juntos) rodeado de corona de laurel, u otro ornato, con texto de casi igual extensión al pie, siempre (como la obra entera) en latín. En estos textos se alude a los Reyes coetáneos de Aragón, Navarra, Portugal, etc.

Los Reyes «retratados» son: Ataulfo, Sigerico y Walia; Theodoredo, Turismundo y Teodorico; Eurico, Alarico y Geselarico; Teodorico (en un sólo medallón con Amalarico), Teudis y Teudiselo; Agila, Atanagildo y Liuva; Leovigildo (en un solo rondo con San Hermenegildo), Recaredo y Liuva II; Witerico, Gundemaro y Sisebuto; Recaredo II, Suintila (junto con Recimiro) y Sisenando; Chintila, Tulga y Chindasvinto; Recesvinto, Wamba y Ervigio; Egica, Witiza y Rodrigo; Pelayo, Favila y Alfonso el Católico; Fruela, Aurelio y Silo; Mauregato, Bermudo y Alfonso II; Ramiro I, Ordoño I y Alfonso III; García, Ordoño II y Fruela II; Alfonso IV, Ramiro II y Ordoño III; Sancho el Craso, Ramiro III y Bermudo II; Alfonso V, Bermudo III y Fernando I; Sancho II (junto con García), Alfonso VI y Alfonso de Aragón (con Urraca); Alfonso VII, Sancho III (junto con Fernando II de León) y Alfonso VIII (junto con el IX de León); Enrique I (junto con Fernando III), Alfonso X y Sancho IV; Fernando IV, Alfonso XI y Pedro I; Enrique II, Juan I y Enrique III; Juan II, Enrique IV y Fernando V (con Isabel) [primeros en que parece haya alguna verdad fisonómica, que hasta aquí faltaba en absoluto]; Felipe I (con su esposa Juana), Carlos I y Felipe II [casi verdaderos retratos]; Felipe III, Felipe IV y Carlos II [verdaderos retratos]. Son 81 rondos y 91 cabezas, supuestos los que, con más o menos extrañeza, vemos figurar *casados* con otro en una casilla: las esposas Doña Urraca, Doña Isabel la Católica y Doña Juana la Loca; los que nunca debieran figurar en las series (Hermenegildo y Recimiro, meros agregados al Rey) y García, rey de Galicia (y desposeído); los dos Reyes privativos de León, últimamente, por paralelismo con sus coetáneos de Castilla, y ¡Fernando el Santo, sin rondo privativo!

Expone el texto, amplísimo, grabado al folio 3, la lista (muy cumplida) de los cronistas e historiadores en que se basó lo cronológico o histórico. En cuanto a lo gráfico, habilísimamente habla de faltarle datos para los 15 primeros [!], trata de la costumbre de dejarse el pelo largo, alude después a las monedas, a las estatuas sepulcrales, cita a Morales, Sandoval...: «Icones S. Hermenegildi el seqq. Regum Pelagiun usque, paucis exceptis, representauimus ad fidem numismatum, quorum meminit Morales, et Ant. Augustinus dial. 6, 7, et 8. Vtinã id. quoque in subsequentibus Regibus prestare potuissemus, cuius

Pelayo, Favila y Alfonso el Católico.

nulli ferme extant nummi, nulla etiam in diplomatibus sigilla, nulle in sepulchris statue, nulla insignia ante XII seculum, uti non semel Morales, et Sandouallius in not. ad Quinque Epõs affirmant. Fauile tamen imaginem, ut allias nonnullas brevitatis causa omittamus, ex Monasterio S. Petri de Villanueva dessumpsimus. Alphonsi XI duas habuimus, unam regali habitu in sue Generalis Hist. Vaticano Vrbinate Cod. ms. suis temporibus a Martino Peresio Regio scriba exarato, alteram imperatorio ornatu apud Stradam (1). Eius successorum prope omnium effigies facilius fuit ex uulgaris eorum imaginibus bene notis habita verosimiliorum selectione desume ae. Vale, et conatibus nostris fruere» [y aquí termina el texto de Rubeis].

Todo esto son relatos fantásticos, mentirosos, para dar una falsa autenticidad a las fisonomías inventadas. De los dos citados, el Don Favila, imberbe, algo se parece (joven) al barbado (menos joven) de Westerhout del capítulo siguiente. En cambio el Alfonso XI es imberbe, juvenil, gordo, extraño de verdad, sin relación posible con el de Westerhout, y en general se comprueba que apenas en esas dos obras se aprovechan de verdad elementos gráficos antiguos, que en España se hubieran dibujado previamente.

Ciro Ferri (los franceses le llaman Le Cyre), nació y murió en Roma en 1634 y 1689; pintó y dibujó muchisímo y es uno de los más conocidos maes-

(1) Se refiere a una serie (por cierto, ecuestre) de Emperadores «romanos», con los alemanes (claro está), que dibujó el pintor flamenco italianizado Stradanus, que por caso lo fué de Don Juan de Austria, y artista que tiene en el Patriarca de Valencia la pintura de una de las estaciones del claustro, obra que no le conoce Wurzbach. Grabó la serie Philippus Galle.

Fernando IV, Alfonso el del Salado y Pedro el Cruel.

tros del arte romano barroco. De cosas suyas un tiempo ¡pasado! famosas, hay alguna copia en la Real Academia de San Fernando. El grabador Blondeau, aunque de Amberes, es artísticamente un grabador italiano y bien decadente, sin nada de la grandiosidad de la escuela flamenca de grabadores rubenescos, ni nada todavía de la pureza de la nueva escuela de grabadores francesa (1).

El Mecenas presunto de esta publicación, el famoso segundo Marqués del Carpio, de cuyas magnas colecciones de obras de arte se guardan y se han aprovechado inventarios, fué virrey de Nápoles en los años 1682 a 1687.

En el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, en bella encuadernación se ostenta repetido en ambas cubiertas el propio escudo de Don Gaspar, y como la casa Carpio-Montoro nunca se ha disuelto en las peripecias de los últimos tiempos (recaída en la Casa de Alba), pienso que el tal cuerpo de libro no es de su Biblioteca, sino probablemente el mismo ejemplar regalado a Carlos II por el rumboso magnate para la Biblioteca Real (hoy Nacional).

Examinadas atentamente las 30 láminas de a tres medallones cada una, cáese en la cuenta de que estaban destinadas a formar un gran cuadro, juntándose las planchas o las pruebas. Las cinco primeras láminas se enlazan con las cinco segundas por guirnaldones colgantes; las cinco segundas con las cinco siguientes por unas dobles cintas; éstas con las consecutivas por unas sombras

(1) Jacques Blondeau (llamado en Francia *le petit* para diferenciarlo de un Blondeau francés), fué bautizado en Amberes el 9 de Mayo de 1655, estuvo en París (1675) y murió en Roma en 1698.

En el admirable Diccionario de artistas neerlandeses («Niederländisches-Küentsler Lexikon») de Alfred von Wurzbach, no le conocen estos retratos de Reyes españoles, ni le citan otros grabados, sino en globo.

de las cartelas; las cinco cuartas con las cinco quintas por pies o codillos de las cartelas, y las cinco quintas con las solas dos últimas por unos borloncillos. La sexta fila se completaba (y se ven también los borloncillos) con los grabados que he citado referidos al folio 3.º y al 2.º (y un trozo perdido). Las cinco líneas de letras del folio 1.º (dicho) se pegaron en él, y corresponden a lo alto del gran cuadro que todas las planchas unidas formaban, con 1 metro 12 o 15 centímetros de alto por 1 metro 15 o 18 cm. de ancho (1).

En alguno de los capítulos siguientes veremos el éxito *póstumo* (de copias imitaciones) de la serie icónica de Blondeau.

---

(1) El ejemplar de la Nacional (salvo el folio 1.º y el 2.º que son en pegotes) es un verdadero libro, por haberse grabado cada parte en hojas distintas de grandes márgenes: lo contrario (todo pegotes) ocurre en el ejemplar de la Nacional del Westerhout del capítulo siguiente.

En general, las planchas del Blondeau miden (las 30 de tres Reyes cada una) 17 1/2 × 23 1/2 cm. El cálculo del cuadro total que doy en el texto está bastante apurado, sin ser de una exactitud absoluta, por faltar seguridad sobre el espesor del simulado y grabado *marco* del conjunto.

CAPITULO XIX

La serie de Reyes de España hasta Carlos II (y Felipe V), grabada por Arnoldo van Westerhout en 1684.

También para venderse en Roma, gran centro del arte y de la curiosidad a fines del siglo XVII, pero por obra de dos bruseleses, el grabador Arnoldo van Westerhout y el literato Agustín Nipho, se grabó la serie icónica regio-hispánica, que extendiéndose a formar dos grandes cuadros, necesitó para imprimirse nueve o diez grandes planchas.

Cada composición forma un cuadro muy apaisado, con una aparente moldura de ovas y saetas clásicas alrededor. El contenido está dibujado con severidad en el puro adorno de las cartelas, con larga letra, que acompañan a los bustos (bustos cortos) en medallones, que parecen, o quieren aparecer, como verdaderas medallas o grandes monedas que nos mostraran el haz, el anverso solamente. Mas las cabezas y cascos, armaduras e indumentos, son barrocos, con carácter tudesco o flamenco y tipos septentrionales o de raza germana, con cierto procurado aire de noble «barbarie» en la mayor parte de ellos. El dibujante era un último secuaz de la escuela de Rubens, y como grabador pertenece sin duda también a la tal escuela flamenca.

He visto las dos composiciones en las dos láminas, cuadros o conjuntos, pero no las he medido; calculo en algo más de dos metros el ancho, por un medio metro de alto. Cada círculo o medallón mide 123 mm. de diámetro, y por tal base he calculado el total, *grosso modo:* lo grabado de cada una de las dos (aparte, los márgenes).

La primera gran lámina, que dice arriba: «Effigies et series regvm Hispaniæ primvm ex gothis christianorvm dein ex iisdem castellanis et avstriacis catholicorvm», tiene primero un magno escudo de España, bajo baldaquino, con

los cuarteles que usó la Casa de Austria (sin Portugal ya), más los escudetes de Francia y del Milanesado (acuartelado de Sforza y Visconti), puesto entre las columnas de Hércules con el *plus ultra* y adornado con los collares franceses de San Miguel y Espíritu Santo, el borgoñón del Toisón de Oro y otro collar formado de un rosario de escudetes de reinos, provincias y ciudades. Encima, en lo alto, las cruces de las cuatro Ordenes militares españolas; después, en lo que resta de las filas primera y segunda a que el escudo alcanza, hay 13 y 13 medallones con bustos de Reyes, siendo 15 los que ocupan íntegramente la tercera fila; es decir, desde Ataulfo hasta Bermudo I el Diácono: total, 41 medallones.

La segunda grande lámina, que dice arriba: «Sequuntur effigies, et series catholicorum ex castellanis, et austriacis Hispaniæ regum usque ad Philipum V», trae en primera fila 15 rondos, 15 en la segunda y 13 en la tercera, sumando 43 medallas, añadiéndose al fin de esta última largo texto y dedicatoria al Rey Felipe V por Agustín Nipho, de Bruselas, en otro tiempo militar: «Tribunus militum».

Son, por tanto, 84 medallones, imitando monedas grandes, con el busto real y letra como de exergo. Al último de los Reyes le llega el número ordinal de 84.º Rey de España, pues el escritor Nipho no diferencia a los Reyes godos, asturianos, leoneses, castellanos y de todas las Españas, formando una sola serie de «Reyes de España», todos (además) Reyes «católicos», desde Recaredo.

Sin embargo, los retratados son más de 84, por reunirse en un solo medallón un Rey privativo de León (Fernando II) con el coetáneo de Castilla Sancho III, algunas Reinas con sus maridos (Adosinda con Silo, Sancha con Fernando I, Urraca con Alfonso el Batallador, Berenguela con Alfonso de León, Isabel la Católica con Fernando el Católico, Juana con Felipe el Hermoso), y además Hermenegildo (no soberano) con Leovigildo.

En ninguno de esos casos de duplicidad se duplica el número ordinal, y por eso llega a ser el último, es decir, Felipe V, el *octogésimo cuarto* Rey de España. Todavía notaré la exclusión de Ordoño IV, el Malo, habitual en esto de las series icónicas, como ya hemos visto; además de la inconsecuencia de que Alfonso el de Badajoz, el padre de San Fernando, consuma número, no consumiéndolo el citado Fernando II, padre suyo, a no ser que Nipho aplique en el medallón el ordinal 65.º a su esposa Doña Berenguela.

La primera inmensa estampa (cada una se forma de cinco planchas para después juntar los papeles grabados) tiene en lo alto la segunda letra siguiente,

que no se repite en la segunda: «Arnoldvs van Westerhout antverp. ex cartis excvsis, ex telis depictis, ex simvlacris, et ex eneis argenteis avreisque nvmis Mat. delineavit incidit et excudere fecit Romæ omnia svis sumptibvs et laboribvs svb avspiciis et cvm privilegio svmmi Pont. Innocent. XI qvi vivat in Aeternvm, et svper perm. A. MDCLXXXIV», añadiéndose en letra muy pequeña: «Venduntur in Via Cæsarina et in Parione». (1)

Ese texto, el privilegio de Benedicto XI (muerto en 1689) y esa fecha de 1684 no son compatibles con el retrato de Felipe V, su gran escudo y con la dedicatoria de Nipho al nuevo monarca Borbón de España, aunque retratado muy joven, y seguramente que antes de casarse y de promoverse la guerra de la sucesión de España y apenas Luis XIV le proclamó Rey, con arreglo al testamento de Carlos II.

Todo se explica viendo la letra del medallón de Carlos II, pues en vez de contener, como todos los anteriores, con la sucinta historia de todo el reinado, su duración y el año de la muerte del Rey, lo da por casado con Luisa de Orleáns (la primera esposa), les desea (lo que vino a ser irrisorio) prole regia en larga sucesión, y termina con frase dedicatoria, del año 1684, el mismo año de la letra alta de la otra lámina.

Se ve, pues, que hubo una primera edición o estampación en 1684, de que yo no he visto ejemplar, y que por 1701 se hizo otra, a que corresponden las dos láminas en cuadros del Palacio de El Escorial, y el ejemplar de la Biblioteca de Osuna, hoy en la Nacional, en el que, recortados los retratos y primorosamente pegados cada uno en una hoja de papel, forman un tomo en 4.º mayor, con el dorado escudo de la casa en la encuadernación (2).

Para esa segunda edición o estampación se rehicieron las planchas tan sólo en parte, cambiando en la primera de las dos mitades el escudo, y añadiendo en la otra el retrato de Felipe V con su letra en la cartela y con la nueva dedicatoria de Nipho al primer Borbón de España.

El valor iconográfico es nulo, salvo en los muy bellos retratos últimos desde el de Carlos V; admirables los de Carlos II y Felipe V. El mismo Felipe el Hermoso y su Reina Doña Juana más parecerían ser los Reyes Católicos, y los que como Fernando e Isabel aparecen en nada se aproximan a la verdad

---

(1) Siendo la inscripción toda en mayúsculas, el MAT, es más dudoso que sea MAT, y diga *Matrito*, suponiéndose que los dibujos se hicieron en Madrid a la vista de nada más auténtico que la fértil imaginación del artista.

(2) Describe sucintamente este ejemplar D. Angel Barcia Pabón en la pág. 13 de su *Catálogo de Retratos*. Pensó en sólo tres o cuatro planchas para una estampa de grandes dimensiones, cuando son dos éstas y nueve o diez aquéllas. Dice, y es verdad, que las pruebas del ejemplar Osuna son muy buenas.

fisonómica. Todo lo anterior, infinitamente distante de toda verdad: salvo que el santo Rey Don Fernando está tomado de la cabeza convencional que le impuso Murillo cuando la canonización. Este santo Rey y San Hermenegildo tienen aureola radiada alrededor de sus cabezas de bienaventurados (1).

La nota biográfica de las cartelas es bastante extensa (en latín siempre), pero, por obedecer a la ley de la simetría, casi igualmente extensa en los reinados cortos que en los largos.

La numeración de los Alfonsos es la clásica o antigua, al principio: Alfonso el Batallador es el VII, Alfonso el Emperador el VIII, Alfonso el de las Navas el IX, y luego, con extraña refundición de criterios, se la corre toda, llamando Alfonso X al de Badajoz, Alfonso XI al Sabio y Alfonso XII al del Salado. A haber seguido esa cuenta, Alfonso el Restaurador hubiera sido el XIII, y XIV Alfonso el Póstumo, hoy felizmente reinante.

Ya vimos en el capítulo anterior que la serie regio-hispana de Blondeau estaba dedicada al famoso Marqués del Carpio D. Gaspar, el antes alocado hijo de D. Luis de Haro, ministro de la Paz de los Pirineos.

Mi idea de que la serie regio-hispana de Westerhout, coetánea, se hiciera a competencia y a la vez que la de Blondeau, va confirmada por las fechas. Pero haré notar una circunstancia, y es la de que también Westerhout anduvo en relaciones con D. Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués del Carpio, Conde-Duque de Olivares, Conde de Morente, Marqués de Heliche, embajador a Inocencio XI y después virrey de Nápoles en 1682. Este gran coleccionista de cuadros, amigo de joven de Velázquez (a quien hizo hacer la Venus Rokeby, que presumo retrato de su amante de entonces la cómica Damiana), y que en Roma lució sus riquezas artísticas (a juzgar por los inventarios de ellas que conocemos) (2), estuvo a la vez en relación con los dos grabadores de Amberes, como él, residentes en Roma.

---

(1) Arnoldo van Westerhout nació en Amberes el 21 de Febrero de 1651 y murió en Roma por 1725. Fué discípulo de Alexander Goquier, y con un hermano mayor (Baltasar) trabajó mucho en Praga: hay un cuadro suyo en Dendermonde. Por 1692 entró al servicio del Gran Duque de Toscana. Por 1700 se le sabía en Roma. Nuestra *Serie* le demuestra en Roma ya antes que en Florencia.

En el Lexikon de Wurzbach, ya citado, no le conocen al grabador más retrato de españoles que el de Haro-Guzmán, con citarle puntualmente hasta 14 retratos, y muchísimos grabados de composiciones de Maratta y otros artistas del XVII y del XVI. Nuestro D. Angel Barcia (no aprovechado por Wurzbach) le cuenta retratos del venerable (menor, observante) Fray Buenaventura de Barcelona († en Roma en 1684), de Francisco Suárez (obra maestra), de San Ignacio y San Francisco de Borja, y el de Juan de Santa María, que no es de Arnoldo, sino de su citado hermano Baltasar van Westerhout.

Los dichos San Ignacio y San Francisco corresponden a la serie de Prepósitos generales de la Compañía de Jesús que hizo Arnoldo y de que hay muchas ediciones.

(2) V. a Barcia Pabón, *Catálogo de la Colección de Pinturas del Duque de Alba*, págs. 245 a 253, sobre los inventarios de las colecciones; a Maura Gamazo, *Carlos II y su Corte*, I, 629 a 636 y 306 a 307, sobre quién era el personaje, y en cuanto al que presumo retrato de la Damiana, lo que dije yo en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII (año 1912), pág. 62.

García, Ordoño II, Fruela II y Alfonso IV, primeros Reyes de León; Alfonso el Emperador, sus hijos Sancho III y Fernando de León (juntos), Alfonso de las Navas y Enrique I.
Por ARNOLDO VAN WESTERHOUT (en 1684).

En efecto, la Biblioteca Nacional conserva cuatro retratos grabados de tan magnífico grande de España, y ofrecen la particularidad de que uno (cuando era electo virrey) lo grabó Blondeau y el segundo (cuando era virrey) lo grabó Westerhout (1).

¡Para mí, al ver esa coincidencia, que las dos series icónicas romanas de Reyes de España, se debieron muy probablemente (ambas) a la iniciativa del magnate, que (en su patriotismo y su cortesanía) no había de ver bien que corriendo por el mundo series grabadas de retratos de los Papas, de los Emperadores de Alemania, de los Reyes de Francia, de los cardenales mismos, etc., no hubiera serie de Reyes de España en el mundo de los bibliófilos y los amadores de las artes! Al fin, si se grabaron los retratos en Roma, Blondeau y Westerhout, como hijos de Amberes, eran súbditos del monarca a quien él representaba en Roma, del Rey de España Carlos II, a quien Carpio desearía halagar con tan finos obsequios.

La serie de Westerhout ha tenido particular fortuna, pues a fines del siglo XVIII y a fines del siglo XIX ha tenido virtud de producir dos copias o imitaciones diferentes y en el XX también.

La una es una imitación que ni iconográfica ni artísticamente vale nada, llegando hasta Fernando VII como Príncipe. Ovalos en marcos rectangulares, guirnalda: los nombres del monarca en el óvalo. «Retratos: de todos los Reyes de España, copiados hasta el del señor Don Carlos II de los que en 1684 grabó Arnaldo Wanwester, y los restantes de originales modernos. Año de 1795,» 4.º.

La otra se intituló «Retratos de los Reyes de España desde el rey godo Ataulfo (año 414 de J. C.) hasta Alfonso XIII (1890). Reproducidos en fotograbado por J. Laurent y C.ª, Fotógrafos editores, Carrera de S. Gerónimo, 29, Madrid.—Madrid, Establecimiento tipográfico de Ricardo Alvarez, 15, Ronda de Atocha, 15, 1890,» 8.º. Reproducciones (añade Barcia) de los grabados de Westerhout; las posteriores, reproducidas de estampas o litografías de la época.

Esta reproducción Laurent de los grabados Westerhout es bien libre y en grabado nuevo, con sólo un rondo, y texto biográfico en cada hoja, impreso para la juventud, como libro de premios; se añade, desde Sancho IV el Bravo, el facsímil de la firma del Rey (y la de algunas Reinas). La cubierta es una

(1) V. Barcia Pabón, *Catálogo de Retratos*, a la pág. 864.

imagen sedente de Rey, de escultura, tomado de tipo de la época romántica. Se añaden los Reyes del siglo XVIII y del XIX, Fernando VII, Cristina, Isabel II, Amadeo, Alfonso XII y María Cristina con Alfonso XIII niño. Salvo para todos éstos, para el resto, los grabados de Westerhout fueron como elemento o dechado para el nuevo grabador. Este quedó bien lejos del barroquismo caudaloso, del rubenismo (en recuerdo) de Westerhout.

Seguramente que para facilitar la tarea, hizo la antigua casa Laurent grandes fotografías de las dos grandes piezas grabadas de Westerhout, tomándolas del ejemplar de El Escorial. Una de esas fotografías (sólo en parte) la damos aquí fotograbada. En los tomos de «Spain», de Calvert, se ofrecen todas las dichas fotografías, también fotograbadas (1).

Por último, en la Enciclopedia Espasa, los retratos fantásticos de Reyes medievales de España que se ofrecen en los artículos de sus nombres propios, no son sino los de Westerhout, aprovechados por las fotografías Laurent.

---

(1) *The Scorial.* Disparatadamente ordenados (desordenados) los grabados, como es uso en esos libros de tan inútil riqueza de reproducciones.

CAPITULO XX

La serie de Reyes de España grabada en la edición holandesa de la Historia del padre Mariana, de 1729.

La Historia latina del padre Mariana logró en El Haya una buena edición en 1729, en cuatro tomos (1). Van ornados los capítulos por bellos grabados, muy finos, pero además se contienen todos los retratos de los Reyes de España, visigóticos, de Asturias, de León y Castilla, o sea la serie que venimos llamando cabezalera. Los retratos puestos en círculos, con idéntico ornato en las cuatro enjutas de todos ellos, no son sino, al pie de la letra, trazo por trazo, detalle por detalle, copias puntuales de la serie grabada por Blondeau, por dibujos de Ciro Ferri, de que nos hemos ocupado en el capítulo XVIII. Ni una tilde de diferencia he podido comprobar, al extremar el estudio. Unicamente el llevar al *exergo* el nombre del Rey, necesaria modificación puesto que se suprimían las cartelas, suprimiendo su texto. Los grabados, sin embargo, son nuevos.

No hay que añadir, pues, una sola palabra, sino decir que, por consecuencia de la marcha de la narración (acelerada al principio, cada vez después más lenta), en el tomo I hay hasta 61 discos icónicos, 12 en el II, tres en el III y tres en el IV (que contiene la continuación del padre Miñana) (2).

---

(1) Describiré el ejemplar:

Joannis Marianæ | soc. Jesu | Historiæ | de rebus | Hispaniæ | libri triginta | accedunt F. Josephi Emmanuelis Minianæ | Valentini, Ord. Sanctiss. Trinit. Redemptionis captivorum | continuationis novæ | libri decem | cum iconibus regum | Tomus Primus. | [Grabado decorativo de G. F. L. Debric del et sculp. 1729, con jardín y cosas de ciencias.] | Hagæ Comitum | Apud Petrum de Hondt | MDCCXXXIII. 4 págs. + 428 numeradas el tomo I, de 37 × 24 cm.

El tomo II portada igual, 4 + 380 págs. El III igual, 4 + 440. Y el IV igual (incluso el año), 20 + 416 + 30 de índice analítico (Index rerum et verborum).—Bib. Nac., sign. 3/22.649-52.

(2) Las imágenes comienzan en la pág. 150 del tomo I con Ataulfo..., Rodrigo (a la 240), Pelayo (225)... a Alfonso III (292), Reyes de Asturias. Reyes de León: García (299) a Bermudo III (336). Reyes de Castilla y León: Fernando Magno (344) a Alfonso el Emperador (421). Total, 61 rondos el tomo I, con idénticos casos de casamiento de dos bustos en un solo medallón que en el Blondeau.

Los discos icónicos de Felipe IV y de Carlos II del Blondeau no se copiaron, por no alcanzar el texto ni al comienzo siquiera de tales reinados.

Y nada más, sino decir que artísticamente vale más el dechado que la copia, como siempre ocurre.

Tomo II, 12 medallones, desde Sancho III (pág. 7) a Juan II (336).
Tomo III, tres discos: de Enrique IV (pág. 63), Fernando V con Isabel I (118) y Felipe I con Doña Juana (311).
Tomo IV, tres rondos: Carlos I (pág. 2), Felipe II (195) y Felipe III (407).

CAPITULO XXI, FRACASADO

La serie de Reyes de España, grabados, de las orlas y adornos del mapa general de España de Nicolás Dujer, geógrafo de Felipe V.

En los papeles inéditos del doctísimo padre Sarmiento, registrados para el estudio del capítulo siguiente, se contiene la cita base del capítulo presente, fracasado, mal de mi grado.

Encargado el padre Sarmiento de discurrir los adornos que había de llevar el Palacio nuevo de Madrid, al proponer infinitos de ellos, históricos o simbólicos (hubiérase logrado un archi-churrigueresco conjunto), indicó lo que al fin se hizo, y se hizo bajo su dirección: la serie de estatuas de los Reyes de España de que en el capítulo siguiente me voy a ocupar. Y para ello, en la extensísima comunicación del erudito benedictino, sin fecha, contestación al encargo de 29 de Julio de 1747 (reinando ya Fernando VI), añade que para las tales imágines de Reyes, debieran recogerse monedas y dibujos y formar series, y al efecto de los dibujos, cita *de oídas* la serie de Segovia (la del capítulo I de este libro) y *de visu* la de «la Historia latina de Mariana que se imprimió en Olanda» (la de nuestro capítulo XX, anterior), y «LAS ORLAS Y ADORNOS DEL MAPA GENERAL DE ESPAÑA QUE EN ESTE SIGLO SACÓ A LUZ NICOLÁS DUJER, GEÓGRAFO DEL REY PADRE» (Felipe V), que son «82 reyes». El testimonio es irrecusable.

Pero el mapa no he logrado yo verlo, ni hablar con persona que lo recuerde (salvo una remembranza insegura o equívoca del docto presidente de la Sociedad Geográfica de Madrid, mi querido amigo D. Javier de Ugarte).

Por mis súplicas, y por la bondad de D. Joaquín Ariza, del Depósito Hidrográfico (sabia institución creada en aquel siglo), se buscó en vano el tal mapa de Dujer entre los cartones geográficos de España de aquella colección.

El sabio historiógrafo de nuestra Geografía, D. Antonio Blázquez, ahora catalogador de los mapas de la Biblioteca patrimonial de Palacio y bibliotecario a la vez de la benemérita Real Sociedad Geográfica, tampoco tiene visto y anotado el mapa de Dujer en los fondos de la una o de la otra. En la Biblioteca Nacional (sin catálogo de cartas, también) tampoco se logró dar con él, aun registrando unos cajones que, todavía no abiertos de verdad, se habían recibido del Ministerio de Estado...

Por lo que he de reducirme aquí a dar por fracasado este capítulo, que debiera ir sin texto, sólo con el título, que es lo cierto.

No lo suprimo, esperando que al leer este *desideratum*, cualquier lector me pueda proporcionar noticia de algún ejemplar del Dujer citado por el padre Sarmiento.

CAPITULO XXII

La serie escultórica colosal de Reyes de España, del Palacio Nuevo de Madrid, labrada por 1750.

Quemado y perdido en 1734 el antiguo Alcázar de Madrid, con muchas de sus riquezas artísticas, con sus colecciones iconográficas ya estudiadas, la construcción en el mismo lugar de un nuevo palacio vino a coincidir con el único período de nuestra Historia (principalmente al reinado de Fernando VI) en que las rentas ultramarinas de la Corona la hacían riquísima y le consentían magnas esplendideces. Y con una rapidez que no tuvo igual antes en el Louvre y en el Vaticano (los más hermosos palacios del mundo) se pudo construir este, que, por la unidad de su estilo barroco, merece menos (con merecer algo) la admiración del mundo: la conquista, por su culminante situación ¡y así fueron de locamente caras su cimentación y subconstrucciones!

El Renacimiento conoció la coronación por medio de estatuas de los magnos palacios: el ejemplo más hermoso lo ofrece la *Libreria* (hoy Palacio real) de Venecia. Lo que no creo tan propio es elevar a las cornisas o los áticos a la mayestática serie de los Reyes de España, hasta el reinante inclusive, como se hizo en Madrid, convirtiendo las simuladas efigies de los monarcas, a tanta distancia, en mero batallón de figuras decorativas.

Para todo lo doctrinal, histórico o alegórico, de las decoraciones pintadas o esculpidas en la soberbia mansión de los Borbones de España, sabemos que se recurrió a persona de indiscutible y universal competencia (sabio a la vez en las ciencias naturales y en toda la enciclopedia histórica): al insigne benedictino gallego (1) fray Martín Sarmiento. Está inédito (con un centenar de libros

---

(1) Nacido en el Bierzo, sin embargo.

o monografías del sabio polígrafo) el tratado o tratados que sus biógrafos intitulan «Informes sobre los adornos del Palacio Real» Después aprovecharemos no sé si los aludidos tales escritos (Biblioteca del Museo de Ciencias Naturales), con otros suyos que se conservan en el Archivo Histórico Nacional.

Según ellos, no solamente se discurrió una serie de retratos de Reyes esculpidos en tamaño colosal para coronamiento del inmenso edificio, sino también otra pintada para el interior, retratos de Reyes para las salas diversas (1). Esta no llegó ni a comienzo de realización. La primera, íntegra o casi completa al menos, se hizo, y subsiste, aunque no en el lugar de destino.

El abate Ponz (tomo IV, 6) ya vió el Palacio sin los Reyes: «Sobre la cornisa hay una balaustrada, que oculta el cubierto de plomo, interrumpida a trechos con pedestales, donde se colocó una serie de estátuas de los Reyes de España desde Ataulfo hasta Fernando VI, que despues se quitó, y en su lugar se pusieron jarrones». (2)

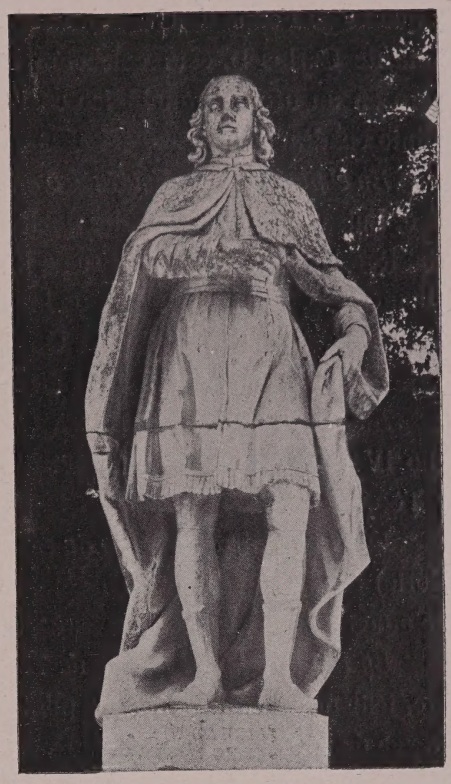
Entiendo yo que se refiere a solos los Reyes visigóticos, asturianos, leoneses y castellanos, pues luego dice (§ 8): «Sobre la misma imposta del piso principal, en las esquinas..., se pusieron tambien estátuas de varios Reyes de Navarra, Aragon, Portugal, México, el Perú, y de algunos Héroes famosos de la Nacion: tambien se quitaron, sin que se haya puesto otra cosa en su lugar».

Prescindiendo de éstos, y recontando arriba los pedestales todos del cuadrilátero del Palacio (sin la prolongación de este que se acerca a la calle de Requena, posterior a la primera edición de Ponz), calculaba yo para la serie dicha no menos de 98 estatuas. Las del piso principal sobre pedestales redondos se ve que habían de ser 14.

No nos dió Ponz los nombres de los escultores de las empinadas (y luego desempinadas) estatuas. En ese liviano olvido, acaso se mezclara un acto de piedad para los ilustres escultores que las esculpieron: ¡lo mejor de España! Cean Bermúdez, en eso, completó la información, pero algo cuesta el acopiarla, pues hay que repasar a saltos todo el Diccionario para saber que trabajaron Reyes artistas como Salcillo (la gran gloria de Murcia), como Alejandro Carnicero (el último de los gloriosos entalladores de sillerías españolas de coro), como Luis Salvador Carmona (el último imaginero de Castilla, autor de maravillas, a veces, en imágenes policromadas), como el «Griego» (por su pureza neoclásica): Manuel Alvarez, y como Olivieri y como Castro, menos puros

(1) Debo esta noticia (que no he logrado comprobar), al ilustre académico don Juan Pérez de Guzmán y Gallo.
(2) Solo la fachada al Mediodía tiene jarrones; luego veremos que no son extraños a la primera idea.

o más barrocos, pero a la sazón prestigiosos (como nadie) en el arte académico que comenzó entonces. ¿Quién diría que tan altos nombres hubieran de haberse puesto al pie de los colosales bloques esculpidos de la plaza de Oriente, el paseo de las Estatuas y el Parterre del Retiro, el compás del Museo de Artillería, la glorieta del puente de Toledo (todo en Madrid) y otros paseos de Burgos, de Toledo, de Logroño, de Vitoria, del Paular..., que es donde instaló el siglo XIX, tan repartida, toda la serie regia del siglo XVIII? Desde luego, que es en Europa, esta, la de más toneladas métricas de peso y de más toneladas de desplazamiento a la vez, entre todas las series icónicas regias que ha conocido la Humanidad.



García, Rey de León.
Procedente de lo alto del Palacio Nuevo
(hoy en el Retiro).

Yo no sé si dicho siglo XIX puso la letra a muchos plintos o si ya estaba puesta en el siglo XVIII, y por tanto si no ha habido cambio de nombres en las estatuas. Imaginando por de pronto lo segundo (que es en general más probable), diré aquí (en lo que yo sé) el reparto actual de la serie.

En la plaza de Oriente (comenzando enfrente de la Puerta del Príncipe del Palacio y acabando allí mismo, y dando la vuelta por el Sur, Este y Norte): Ataulfo (de Felipe de Castro), Teodorico, Eurico, Leovigildo, Suintila, Wamba (algo menos malo: de Alejandro Carnicero), Pelayo, Alfonso I, Iñigo Arista (que había de ser de ángulo, piso principal ?), Alfonso II, Ramiro I, Ordoño I, Wifredo (de ángulo, al principal ?), Alfonso III, Ordoño II, Ramiro II, Fernán González (del principal ?), Alfonso V, Ramiro I (de Aragón), Fernando I, Sancha, Sancho Ramírez (de Aragón), Alfonso VI, Urraca, Alfonso el Batallador, Alfonso VII, Ramón Berenguer IV (del principal ?), Petronila, Alfonso VIII, Alfonso IX, Berenguela, Fernando III, Jaime I, Alfonso X, Sancho IV, Alfonso XI, Juan I (que no es de los peores), Isabel I, Fernando V y Felipe II (que no es de los malos,

y que es de Felipe de Castro). Paréceme como una histórica selección (salvo la falta de Carlos I), esta colección, con constantes soluciones de continuidad, pero en un orden cronológico casi del todo exacto. Todas de dos piezas y de plinto cuadrado.

En el paseo de las Estatuas o «de la Argentina» del Retiro: Fernando IV, Alarico, Luisa de Saboya (madre del Rey en cuyo tiempo se labraba la serie), García, Recaredo II, Felipe III, Fruela II, Chintila, Carlos II, Felipe V, Carlos I y Gundemaro. Son una docena de inverosímil confusión. Los *leo* primero Norte y luego Sur, y primero de Este a Oeste, y luego volviendo. Todos de dos piezas y de plinto cuadrado, como los diez siguientes:

En el «Parterre» del Retiro (de Norte a Sur del hemiciclo): Ervigio, Sancho IV (otro Sancho IV), (busto del doctor Benavente, al centro), Enrique II y Teodoredo.

En el compás del Museo de Artillería: dos al Oeste, y ante la portada (al Norte) cuatro Reyes sin nombre; pero uno de los últimos es Felipe IV, fundador de aquel palacio, y el otro creeré que sea Luis I (y sería de Felipe de Castro).

En la glorieta del puente de Toledo, en Madrid: ocho personajes sin nombre, teniendo redondeados los plintos. Uno parece Ramiro el Monje y otros dos Reyes de Portugal, uno antiguo y otro coetáneo de Felipe V o de Fernando VI, acaso el suegro de éste, Juan V, ambos con la Cruz de Cristo al pecho. Casi todos labrados en un solo bloque, excepto el primero del extremo Este.

En Vitoria. En el paseo de la Florida: Ataulfo (¡y van dos! ¿Será este Ataulfo de verdad, el primitivo, y por tanto el de Felipe de Castro?), Sigerico, Teudis y Liuva. Todos cuatro de plinto cuadrado.

En Burgos. En el paseo del Espolón, 8 sobre altos pedestales: Fernán González (otro Fernán González, este de plinto cilíndrico y estatua de una sola pieza), Fernando I (otro Fernando I, este de plinto cilíndrico), Alfonso XI (otro), Enrique III, Alfonso VI (otro), Teodorico I, Juan I (todos cinco de plinto cuadrado), y San Millán de la Cogulla (de plinto redondo). Cuatro de estos Reyes los donó a Burgos Carlos IV, y cuatro Isabel II (1).

---

(1) Puedo ofrecer aquí el documento inédito referente a la primera donación, tomado por el Sr. Sánchez Cantón del Archivo del Real Palacio; dice así:

«San Ildefonso 7 agosto 1788:

El Rey se ha dignado conceder a la ciudad de Burgos de las estatuas que servian de coronacion á su Rl Palacio de Madrid las de los condes soberanos de Castilla Dn. Sancho, y Dn. Fernan Gonzalez, y las de los Reyes Dn. Henrique 3° y Dn. Alfonso 8° lo participo a V..... a fin de que se entreguen en los terminos que las concedidas al Arzobispo de Toledo, a Dn. Josef Gutierrez de Arce tesorero en aquella ciudad..... firmado, el conde de Floridablanca — Sr Marques de Sta Cruz —»

(Archivo de Palacio, Sección Administrativa, Obras, Legajo 1.°).

En Toledo. En el paseo de la Puerta del Cambrón: Sisebuto (de Alejandro Carnicero) y Sisenando. Ante el Alcázar, fachada del Norte: Recaredo y Recesvinto. Ante la Puerta de Bisagra nueva: Alfonso VI (otro Alfonso VI, y son tres ya), y Alfonso VIII (otro Alfonso VIII). Al puente de San Martín: Alfonso VII. El Wamba (habiendo otro en la plaza de Oriente) del camino de la estación no sé si es del mismo tamaño y si procede del Palacio de Madrid. Dichas estatuas fué el propio Carlos III quien las donó al cardenal Lorenzana, destinándolas éste al ornato de la ciudad (1). Todos los dichos Reyes están bien en Toledo, por razón de su biografía, como lo confirma la letra extensa que les pusieron allí en los sendos pedestales. Pero en la plaza de Oriente y en Toledo veo repetidos los nombres dichos.

En Logroño. En el paseo del Espolón, sobre pedestales algo cuadrados: Leovigildo (otro Leovigildo), Pelayo (otro Pelayo), Ordoño (¿cual? será el III), Alfonso II (otro Alfonso II), Enrique I, Felipe V (otro Felipe V): todas de plinto prismático y en dos piezas (2).

En el Paular. Juan I (otro, tercero, Juan I) (3).

Ninguna de las tales estatuas ostenta hoy cetros, armas ni otras piezas que según los papeles del padre Sarmiento habían de ser de bronce dorado. Acaso no se hicieran nunca tan ricos accesorios, cuyo efecto nos dicen bien cual sería los Reyes de Judá del Patio «de los Reyes» del Escorial.

Existe en el mismo Espolón de Burgos un pedestal almohadillado que tiene por remate las armas de la ciudad con la inscripción:

Que Carlos III dió las cuatro esculturas en piedra a la ciudad de Burgos que allí se colocaron en 1497, dice en resumen la una (en latín).

Y que Isabel II dió al mismo Ayuntamiento las estatuas de San Millán, de Teodorico, de Alfonso VI y del Rey Juan, allí colocadas en 1870, dice la otra (también en latín).

Debo estas notas de Burgos a D. Alfonso Vadillo.

Relacionando el documento y las epigrafías, resulta que se cambiaron dos estatuas, pues se habían de enviar las de D. Sancho (Conde?) y Alfonso VIII, y aparecen Fernando I y Alfonso XI. El llamado Fernando I será el otro Conde de Castilla, pues es de plinto redondo, y el Allonso XI será Alfonso VIII, que está más propio en Burgos donde fundó las Huelgas.

Cita en Madrid todavía, en la bajada al Campo del Moro la estatua de San Millán, D. Antonio de Capmany y Montpalau (nieto), en sus «Efemérides o Museo Histórico», Madrid, 1862, y esa 2.ª edición (pág. 424) es posterior en dos años al regalo de Isabel II de la estatua a Burgos, pero no es sino anterior la primera edición de 1848 que se repetía.

(1) Véase la carta del Prelado, del propio Lorenzana, publicada por Ponz, al tomo XIV, pág. X a XIV del Prólogo, de su *Viaje de España*, texto en que se ve incluído el Wamba, y en que se transcribe la letra castellana que pusieron en los pedestales.

(2) Debo las notas de Logroño a la bondad de D. Roque Cillero, académico y catedrático, a quien hube de molestar con el encargo, sin título alguno para ello.

(3) Puedo ofrecer, también por diligencia del Sr. Sánchez Cantón, un documento inédito de la donación de la estatua al Paular:

«El Rey se ha dignado de conceder a la comunidad de P.P. Cartuxos del Paular la Estatua del Rey de Castilla Dn. Juan I una de las que se guardan eu los sótanos del Rl. Palacio de Madrid a fin de qué como fundador de aquel Real Monasterio la coloquen en sitio decente y vistoso... 1. de Agosto de 1788.» (Archivo de Palacio, Sección Administrativa, Obras, Legajo 1.º).

Efectivamente en alto pedestal entre árboles se ve allí la estatua del Rey Don Juan, que debe ser Juan I, y dice Juan II una de las postales del Paular, que a falta de notas mías, registro para el caso.

De este recuento resultan catorce personajes repetidos (dos Ataulfos, dos Teodoricos, dos Wambas, dos Fernán González, dos Pelayos, dos Alfonsos II, dos Fernandos I, dos Alfonsos VII, dos Alfonsos VIII, dos Sanchos IV, dos Felipes V, tres Juanes I y tres Alfonsos VI), y de ellos dos repetidos dos veces; 14 sin nombre (de los que identifico cinco), y 69 nombres distintos.

Subsistentes o no, posibles de reconocer o no, las noticias de Cean Bermúdez nos dicen que Olivieri trabajó y dirigió tareas en esta serie; que Felipe de Castro tuvo la dirección, y trabajó las de Ataulfo, Walia, Turismundo, Enrique IV, Felipe II, Luis I, Fernando VI y Bárbara de Braganza; que Alejandro Carnicero hizo las de Sisebuto, Wamba y Sancho I el Craso; que Luis Salvador Carmona hizo seis, sin decirse cuáles; que Francisco Salcillo (según unos) y José López (discípulo de Salcillo), según Cean, hizo una, la de Mauregato; Manuel Alvarez, las de Witerico y Walia (ésta a la vez veo que se atribuye a Castro)...

Don Angel Fernández de los Ríos *(Guía de Madrid)*, único que ha estudiado las cuentas millonarias del coste del Palacio nuevo de Madrid, dice que cada estatua costó 11.000 reales, ignorando yo si son de vellón, de plata, o fuertes (1, 2, o 2 $^1/_2$ de valor relativo). Añade que se labraron en un solar perteneciente a las casas del Regente de Aragón, en la calle que por tal ocurrencia ha venido a llamarse calle «de los Reyes».

El recuento de las estatuas ofrece la suma de 96 (40 en la plaza de Oriente, 16 en los paseos del Retiro, 6 en el Museo de Artillería, 8 en la glorieta del puente de Toledo, 6 en la ciudad de Toledo, 8 en Logroño, 8 en la de Burgos y 4 en la de Vitoria): 98, si añadimos el Wamba de Toledo y el Juan I del Paular. De esas 98, tienen plinto redondo hasta 12 (8 del puente de Toledo en Madrid, 3 del Espolón de Burgos, 1 de Toledo). El recuento de los pedestales ofrece (creía yo) lugar indicado, como dije, para 112: 98 los pedestales cúbicos de arriba y 14 los pedestales redondos del principal. La confrontación ofrecería un *déficit* de 14 estatuas: 12 de plinto cuadrado y 2 de plinto redondo (1).

Examinando el Palacio, se ve que los pedestales en lo más alto, son prismáticos, y que piden por tanto estatuas con plinto prismático o cuadrado. Y en cambio que los pedestales sobre la imposta, en el piso principal, son cilíndricos, y plinto redondo o cilíndrico exigen por tanto.

La mayor parte de ellas están labradas en dos bloques, siempre de piedra

(1) Según manifestación de los señores Zarco del Valle y Ripullés, inspector general de los Reales Palacios y director general de las obras, respectivamente, no quedan en sótanos ni almacenes estatuas de la serie que estudiamos.

blanca, creo que de Colmenar. Pero algunas en un solo bloque. Y como esto veo precisamente en algunas del puente de Toledo, cuyo plinto es redondo, doime a pensar que las tales correspondan al piso principal (aunque pudieron redondearse los plintos después).

Si todo este cómputo estuviera fundado, resultaría que todos los Reyes y Reinas de Castilla o de la serie cabezalera (con lo visigótico, lo asturiano y lo leonés) deberían mostrarnos el plinto prismático cuadrado, como hechas para lo alto, y que el plinto cilíndrico, propio para las esquinas del piso principal, sería característica de los «varios Reyes de Navarra, Aragon, Portugal, México, el Perú y de algunos Héroes famosos de la Nacion», que dijo Ponz.

No habiendo yo reconocido ni al Inca ni al Emperador de Méjico, reconozco como probables «héroes» (sin nombre cada uno de ellos) en varias de las estatuas del puente de Toledo, en Madrid. Tienen cabeza de moro a los pies, y el plinto redondo, acaso desde que se labraron. Hay allí además un Rey de Portugal (luce cruz de Cristo al pecho), con tocado de pelucona y traje de casaca, y hay además quien (con traje eclesiástico) puede y debe de ser Ramiro el Monje. Si aquellas ocho estatuas son de las angulares del piso principal, añadiendo el Wamba de Toledo y tres de los de Burgos en hallando las dos americanas majestades (que por ser exóticas han podido pasar desapercibidas en cualquier parte) ya no faltará nada para la cuenta del piso principal (1).

Mas aquí se nos ofrecía una dificultad. La de que en la plaza de Oriente hay extrañas a la serie real cabezalera ocho estatuas, que con plinto cuadrado (contra nuestra idea) tienen el nombre de Iñigo Arista [Navarra o Aragón], Wifredo [Barcelona], Fernán González [Castilla condal] y Ramiro I [Aragón]—los cuatro cabezas de monarquías—, más Sancho Ramírez [Aragón], Ramón Berenguer IV [Barcelona], Petronila [Aragón] y Jaime I [Aragón].

La consecuencia parecía llevarnos a creer que los letreros no son primitivos, sino del siglo XIX, con lo que se explicaría (mejor que con estúpido retundido) que no los tuvieran los Reyes del Museo de Artillería, y que los tengan en el pedestal (no en el plinto) los de Toledo, etc. Pero en cambio los textos de las donaciones de estatuas hechas por Carlos III a Burgos y el Paular, dando nombres de Reyes, indicaría lo contrario, aunque resultando más inexplicables

(1) En el puente de Toledo, en Madrid, considero sin embargo probable que no todas las ocho estatuas fueran de plinto cuadrado en su origen; seis, sí, más esbeltas y aún más altas, son del piso principal de Palacio (entre ellas las que confirmo por Ramiro el Monje de Aragón, Alfonso I y Juan V de Portugal). Pero la del extremo Oeste, apesar de ser de un solo bloque, dudo de si es de las altas de Palacio, y mucho más lo dudo respecto de la del extremo Este, de dos piezas y plinto arreglado.

los casos de cambio y de repeticiones de nombres al confrontar los documentos con las estatuas y al recopilar la letra de éstas. En definitiva creo que unas tendrían y otras no tendrían letra.

Lo cual si para el problema histórico-icónico es lo mismo (pues las cabezas ni las indumentarias tienen el menor valor en tal concepto, salvo los Austrias y Borbones), para las atribuciones a artistas y las sendas biografías o monografías de los escultores, tiene la consecuencia de no dejar nada aclarado en este capítulo.

La fecha del comienzo de la labor no la conocemos, pero debió de durar años y años, y debió de encargarse mucho antes de que el edificio necesitara su coronamiento. Lo prueba el hecho de que algunas estatuas sean de Alejandro Carnicero (y con él vino y labró otras Manuel Alvarez), cuando el maestro murió en 1756. Por los manuscritos inéditos del padre Sarmiento se ve que en 1743 aún no se había decidido nada, siendo Olivieri partidario (contra la opinión del benedictino) de idear para lo alto exterior estatuas simbólicas, y sólo 46, y dando el fraile informe de que sean cosa española, Reyes y héroes, y más de tal número (1); que en 1748 opinó que para labrar las estatuas de Reyes debieran recogerse monedas y dibujos, citando «de oídas» la serie del primer capítulo de este libro, y por conocimiento directo el Mariana y el Dujer, de los dos capítulos anteriores (2); que en 1749 es cuando propone Sarmiento las estatuas del piso principal; que en 1750 (Mayo) habíanse hecho 36 estatuas, para las que él

---

(1) «Dictamen delos quatro puntos que su Magd. (Dios le guarde) se ha dignado proponerme por medio de el Excmo. Sr. Marques de Villarias en carta de 16 de Mayo de 1743.» El exterior (del Palacio) es el tercero de los extremos consultados.

(2) Habla de veinticuatro macizos o pedestales en la fachada principal (esos mismos contaba yo), que presidían al centro Felipe V con Fernando VI, pareados con la madre y la esposa de este último monarca a la sazón reinante; y propone (y vemos cómo se aceptó) que la esposa de un monarca, si era madre del sucesor, tuviera su retrato en busto en cartela o escudo que sostuviera su marido, salvo parejas de estatuas que se ofrecieran, citando las de Juana y Felipe I, y las de los Reyes Católicos, aunque el padre Sarmiento creía en las Reinas propietarias y decía que ellas y no sus maridos debían tener estatua.

En la plaza de Oriente tienen escudo, con el busto de la Reina, Eurico (que, efectivamente, ella fué madre del sucesor), Leovigildo (que lo fué del sucesor Recaredo), Suintila (¡no padre del sucesor!), Ramiro (su esposa Paterna fué madre de Ordoño I), Alfonso III (su esposa Gimena fué madre de los tres sucesores), Ramiro II (una de sus esposas fué madre del sucesor Ordoño III), Alfonso V (su esposa Elvira fué madre del sucesor), Alfonso el de las Navas (su esposa Leonor fué madre del sucesor), Fernando el Santo (su primera esposa Beatriz fué madre del sucesor), Alfonso el Sabio (lo fué Violante) y Alfonso XI (así Doña María). Viéndose en general rigurosamente aceptado el criterio impuesto por el padre Sarmiento. Lo mismo ocurre con Doña Urraca, que en la tarja, y de cuerpo entero, tiene el relieve de su marido, seguramente Don Ramón. En el Retiro tienen escudo, con el busto de la Reina, Fernando IV (Doña María fué madre del sucesor, efectivamente), Felipe III (pasó lo mismo con Doña Margarita), Chintila (la esposa debió de ser madre del sucesor, de Tulga), Felipe V (María Luisa, madre de Fernando VI: esta estatua no es pues de las centrales de la fachada, donde él y ella tenían estatua independiente), Carlos V (Doña Isabel fué madre del sucesor), Ervigio (¡su yerno y no su hijo fué sucesor!), Sancho IV (Doña María de Molina fué madre del sucesor), Enrique II (Doña Jnana, que lo fué), Teodoredo (su esposa será madre de los tres sucesores).

Se ven pues en general bien llevados los nombre de los Reyes cuyas esposas fueron madres del sucesor, salvo algún cambio que habrá sobrevenido al darles los letreros. o al mudarlos después.

dió a Felipe de Castro en cedulitas la letra que tan mal le copiaron, y que en el mismo año (24 Setiembre) informaba sobre Reyes ya colocados. El 1.º de Diciembre de 1764 habitó Carlos III el Palacio por primera vez, y antes estarían las estatuas. Ponz, en la 1.ª edición del tomo (1776) ya las da por desechadas y bajadas. De sus autores conocidos, Olivieri murió en 15 de Marzo de 1762, y esa fecha explicaría como Cean Bermúdez dice «manifestó su inteligencia y saber en la direccion de las estátuas de piedra que se trabajaban para coronar el palacio nuevo», cuando de Felipe de Castro dijo, «tambien fué nombrado director de las estátuas y demas escultura que se trabajaban para el adorno exterior y coronacion del palacio nuevo», pues la contradicción aparente la puede resolver la fecha dicha: Castro sustituiría a Olivieri, a la muerte de éste (1).

El recuento de las estatuas, con todos los problemas consiguientes (de atribuciones a escultores y de «individualidad» de los Monarcas retratados, declarando o no antiguo su letrero respectivo, integrando o no integrando las series), viene a aclararse a medias por una circunstancia en que yo no había caído y que me comunicó el docto director de la Armería Real, don José María Florit: la circunstancia de que en los pedestales de la baranda alta del Palacio se leen algunos nombres de Reyes.

Lo he podido comprobar fácilmente, y he podido, con más dificultad y sólo a medias, leer, con gemelos, los letreros correspondientes: todos los de la fachada Sur, y todos o casi todos los de la fachada Este y una parte de los correspondientes a la fachada Norte.

Con los datos así recogidos resulta que ni el padre Sarmiento fué del todo obedecido, ni el abate Ponz dejó de ser, en un punto, erróneamente informado.

La fachada principal, para donde proyectaba el padre Sarmiento 24 estatuas de Reyes, por tener (según su cuenta, como según la mía) 24 pedestales, no tuvo en realidad más estatuas de Reyes que cuatro en la torre de cada lado y cuatro en el ático del centro. Los 12 pedestales restantes y los ángulos reentrantes de la baranda tuvieron 16 jarrones DESDE EL PRIMER MOMENTO (según mi convicción, ahora absoluta) y contra lo que dió a entender Ponz, al decir que los jarrones sustituyeron a las estatuas.

La prueba del error de Ponz y de que en el detalle de colocación no se obedeció al pie de la letra al padre Sarmiento, lo ofrecen los letreros, semi-invisibles (con ser tan grandes las letras y las cifras de la fecha de muerte). En esa

(1) Me inclino a creer, sin embargo, que bastante antes de tal fecha sería ya Castro director o codirector de la magna tarea.

fachada principal, *leyéndola* de izquierda a derecha, se veían primitivamente los cuatro últimos Reyes de toda la serie, a saber: Felipe IV, Carlos II, Felipe V y Luis I: en el pabellón del lado Oeste; ocho jarrones; Felipe V [segunda vez: el hecho es indiscutible] y Fernando VI, Bárbara de Braganza y María Luisa Gabriela de Saboya, en el ático más alto y lugar honroso del centro; ocho jarrones; y Ataulfo, Sigerico, Walia y (por lo visto) Teodoredo (hoy en su lugar está el enlace de la obra nueva con la vieja del Palacio), los cuatro en el pabellón del lado Este. Tan evidente es que estos cuatro Reyes son los primeros de la serie, como lo es que los otros cuatro son los últimos; pero a mayor abundamiento, el padre Sarmiento, aunque pensando en colocarlos donde se colocaron los jarrones, también suponía a Ataulfo cabeza y a Luis I cola de la serie toda, aparte de los dos Monarcas reinantes, que estaban viendo acabar el Palacio, y de los padres del Rey. Hay más: el escudo del ático central, como los de las dos restantes fachadas que he podido estudiar, es el escudo de Fernando VI, es decir, sin los cuarteles de Farnesio y de Médicis que Carlos III, verdadero primogénito de los Médicis y de los Farnesios, agregó luego al escudo «grande» de nuestra monarquía, demostrándose así que la coronación alta del Real Palacio nuevo todavía corresponde al reinado de Fernando VI.

Esta rectificación de la colocación de las estatuas, y del haber habido jarrones en vez de ellas, rectifica mi cuenta del número de estatuas que debió de haber. Mas la rectificación no es mucha, pues los letreros demuestran que en los ángulos reentrantes de la cornisa y de la balaustrada, vistosa, pero ilógicamente, se colocaron también estatuas de Reyes, y si por haber jarrones en la fachada principal se aminoraba el número de éstas, en cambio se acrecentaba por dichas circunstancias de los ángulos. En suma, hoy sé el número exacto de las estatuas de arriba, y no es el de 98, sino el de 94.

12 (las dichas) en la fachada principal.

26 en la fachada al Oriente.

30 en la fachada al Norte.

26 en la fachada al Poniente.

Los 26 del Este (en los pedestales y ángulos), se lee que son: Turismundo (no se ve; su lugar es el enlace del rectángulo del Palacio con la prolongación de este del lado de la calle de Requena), Teodorico, Eurico, Alarico, Gesaleico (al torcer), Amalarico (angular), Teudis, Teudiselo, Agila, Atanagildo, Liuva, Leovigildo (aquí la Puerta del Príncipe), Recaredo, Liuva II, Wite-

rico, Gundemaro, Sisebuto, Recaredo II, Suintila, Sisenando, Chintila (angular), Tulga (al ir a torcer), Chindasvinto, Recesvinto, Wamba y Ervigio.

Los 30 de la fachada al Norte son (leyendo la mayor parte de las letras con los gemelos): Egica, Witiza, Rodrigo, Pelayo, Favila (al volver), Alfonso I (angular), Fruela, Aurelio, Silo, Mauregato, Bermudo I (angular), Alfonso II (al volver), Ramiro I, Ordoño I, Alfonso III (centro de la capilla, aquí), García, Ordoño II, Fruela II, Alfonso IV (al volver), Ramiro II (angular), Ordoño III, Sancho, Ramiro III, Bermudo II, Alfonso V (angular), Bermudo III (al ir a volver), Sancha (?), Fernando I, Sancho II, Alfonso VI.

En estos últimos, como en todos los siguientes, no hago sino imaginar qué Reyes debieron colocarse, quedando tranquilo al ver lo redonda que me queda la cuenta.

Los 26 de la fachada al Campo del Moro serán seguramente, y en consecuencia, los siguientes: Urraca, Alfonso el Emperador, Sancho II, Fernando II, Alfonso el de las Navas (al volver), Enrique I (angular), Alfonso el de Badajoz, Berenguela, Fernando III, Alfonso el Sabio, Sancho IV, Fernando IV, Alfonso el del Salado (aquí el centro de la fachada al Poniente), Pedro, Enrique II, Juan I, Enrique III, Juan II, Enrique IV, Isabel I, Fernando V (angular), Juana (al ir a volver), Felipe I, Carlos I, Felipe II, Felipe III.

Incluyendo a Sancha y Urraca y Berenguela, por ver las estatuas suyas hoy todavía, y a Fernando con Isabel y Felipe I con Doña Juana, por las frases del padre Sarmiento, resulta tan redonda la cuenta que tengo la convicción de que sólo le caben rectificaciones de pura colocación, y reducidas éstas al caso de si las esposas irían antes o después de los sendos maridos, y si los dos Reyes privativos de León (Fernando II y Alfonso el de Badajoz) estarían juntos o mezclados con sus coetáneos de Castilla.

El *déficit* de estatuas queda con estas rectificaciones reducido a 10, y de ellas dos de plinto redondo, y las restantes 8 de las de arriba, de plinto cuadrado.

Para mí es más probable (que no otra cosa), puesto que casi las recuento completas, que sí que se llegaran a labrar todas las estatuas (aun todas las de la fachada al Oeste y Campo del Moro, que apenas habían de ser visibles desde lo profundo de dicho Campo, ni de más lejos), y que Carlos III no quedara satisfecho o le hicieran ver peligros en ellas. Las debió de mandar bajar, poco menos que recién puestas.

Pero no puedo menos de confesar aquí a mis lectores una convicción íntima

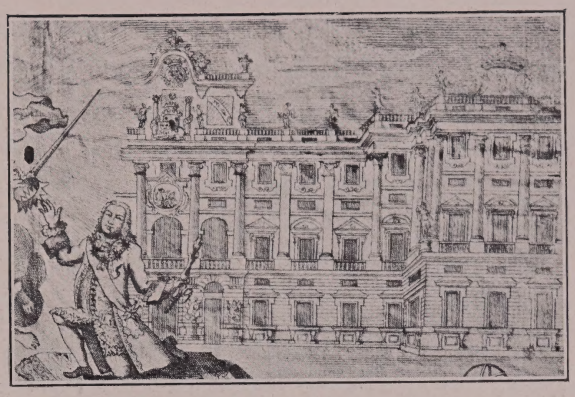
de la que no podré ofrecer (sin embargo) prueba ninguna: la de que fueran malas pasiones, celos mal reprimidos (celos épicos, en otras cosas bien conocidos) y de la más voluntariosa, soberbia y mayestática de nuestras Reinas: Doña Isabel Farnesio, la causa de que bajáranse las estatuas que habían de coronar soberbiamente el edificio, que sin ellas se muestra monótono de coronación y menos rico de su aspecto y magnífica visualidad.

Los papeles inéditos del padre Sarmiento nos dicen cómo se iban a colocar las estatuas de la serie cabezalera: desde Ataulfo a Luis I en lo alto, comenzando por la fachada Sur, al lado del ático central, siguiendo por la de Oriente, Norte, Poniente y fachada Sur, al otro lado del dicho atico (1). En éste iban cuatro estatuas, adosadas a él, cuando es visto que las noventa restantes gallardeaban al aire libre. Dichas cuatro, como honor máximo, se concedieron a Felipe V y al reinante monarca Fernando VI, a la diestra, y por pareja respectiva, la primera esposa del Rey padre, madre del reinante, María Luisa Gabriela de Saboya, y la amadísima, archiamadísima esposa del segundo: Doña Bárbara de Braganza.

Precisamente todo el amor a ella de Fernando VI, era en Doña Isabel Farnesio odio reconcentrado, alimentado al paroxismo en su destierro de tantos años de viuda y de Reina destronada en las frías montañas de la Granja.

La más enconada y entrometida de las suegras-madrastras, que se había pasado medio siglo buscando reinos para sus hijos (agotando las fuerzas de España) y a la vez mujeres enfermizas y con mayor probabilidad infecundas para sus hijastros, tuvo al morir el segundo de éstos, el consuelo senil de volver a mandar en España, al recaer ¡al fin! en su primogénito Carlos III la corona de su marido. A la nuera-hijastra Doña Bárbara no le pudo hacer sufrir el peso de su premeditada venganza, ¡había premuerto a Fernando VI!... En mi concepto, Doña Bárbara y Doña María Luisa Gabriela, presidiendo en efigie el Palacio nuevo, aún no habitado, ni menos al habitarlo (Doña Isabel Farnesio murió en 1766, dos años después), no lo podía sufrir, sino como inverosímil humillación la más orgullosa y terca de las Reinas de España; y como se juntaba a ello el que la efigie suya, ni la de Carlos III, que acababa la obra, tampoco figuraban en el monumento, fácilmente puedo imaginar que se logró un dictamen técnico acomodaticio que por absurdas razones de seguridad (según especies que son tradicionales) o por las siempre discutibles razones estéticas condenara a alma-

(1) Es en el informe del padre Sarmiento, larguísimo y complejísimo, de 30 de Agosto de 1747, a consecuencia de las órdenes recibidas el 29 de Junio del mismo año, y allí indica los 24 macizos de la fachada principal.



Dibujo del Palacio, antes de bajar las estatuas.

cenarse en sótanos la totalidad de las estatuas—, cuyo coste había sido de 1.254.000 reales o el doble o el doble y medio de esa cantidad (1).

Los documentos inéditos del padre Sarmiento, en cuanto a las catorce estatuas del piso principal, confirmando el sucinto texto de Ponz, nos ofrecen otro argumento del sentido de la selección, lisonjero para Doña Bárbara, y por lo tanto y contradictoriamente irritante para Doña Isabel: las estatuas de dos Reyes de Portugal: la del fundador del Reino: contra Castilla, y la de Juan V: el padre de nuestra Reina Braganza.

Entre los apasionamientos de entonces de Reyes y doctos como el padre Sarmiento, excluyendo a todo Conde de Barcelona, al poner dos Condes de Castilla, dos Reyes de Aragón, dos Reyes de Navarra, y entre los apasionamientos exclusivos del docto gallego de poner dos Reyes suevos, por serlo de Galicia, no podrá contarse la disparatada idea de incluir dos Monarcas de Portugal que nada tenían allí qué hacer, ni como precursores, ni como antecesores. Tales efigies, y las otras, presumo que pagaron, al arrancarlas de sus lugares, condenándolas, el pecado de la lisonja de origen.

Dejando ya este tema, de la causa del descabezamiento del Palacio, ¡que quiera Dios que se corrija un día!, vamos a ultimar nuestra investigación.

El padre Sarmiento nos da como he dicho y en croquis, en sus papeles inéditos, los personajes representados al piso principal. Con gemelos de teatro en la mano se confirma lo que él proyectó, al leer en los varios pedestales redondos de los ángulos en que la lectura la he podido hacer, los nombres de los personajes que pensó el benedictino y precisamente en el lugar por él marcado.

Los documentos del Archivo Histórico Nacional registrados al propósito de este capítulo por el Sr. Sánchez Cantón (2), nos dicen representados sobre

(1) Según sean reales de vellón, de plata o reales fuertes.

Y a propósito de ello diré que suponiendo lo más económico (reales de vellón), el coste total del Palacio ha sido de 320 millones, o sea un millón de peluconas: onzas de oro;—si a las cuentas cerradas en 1808 (para redondear el pico que faltaba) añadimos lo gastado bajo Doña María Cristina, la Reina madre, en la menor edad de Don Alfonso XIII, al construir la nueva Armería y los soberbios arcos adyacentes.

(2) Archivo Histórico Nacional. Sección Estado. Legajo 2604. Hay al comienzo una nota que dice «Copias de

los catorce pedestales redondos del piso principal los siguientes personajes: Fachada Sur (de Oeste a Este) Theodomiro, Moctezuma, Atahalipa *(sic)* y Fernán González; fachada Este (de Sur a Norte): el citado, Garci-Fernández, Sancho Mayor, Sancho Fuerte; fachada Norte (de Este a Oeste): el citado últimamente, Ramiro el Monje, Santiago, San Millán (ambos adyacentes a la capilla), Jaime el Conquistador y Alfonso Enríquez; fachada Oeste (de Norte a Sur): el últimamente citado, Juan V de Portugal, Reciario y el Theodorico citado primero. Es decir: Un Emperador de Méjico y otro del Perú, dos Condes de Castilla, dos Reyes de Navarra, dos Santos «matamoros», dos Reyes de Aragón, dos Reyes de Portugal y dos Reyes suevos de Galicia, y ¡ningún Conde, privativo, de Barcelona! (1).

De éstos, nos habíamos adelantado a reconocer a varios: a Juan V de Portugal y a Ramiro el Monje de Aragón en el puente de Toledo en Madrid, y a uno de los Fernán González y a San Millán (que el padre Sarmiento creía benedictino, como él lo era) ambos en el Espolón de Burgos, y todas cuatro con los plintos redondos. De Moctezuma y Atahualpa, imagino que de verdaderos indios bravos, no tengo recuerdo y a cualquiera han podido pasar desapercibidos, por no parecer *hermanos* de nuestros Reyes. Para los restantes ocho pedestales cilíndricos ofrécesen seis estatuas más de plinto cilíndrico en el puente matritense de las cuales una es Alfonso Enríquez. Y como ya no faltan en suma sino dos, ha de ser uno de ellos el seudo Fernando I (de plinto redondo) de Burgos, y el ignorado Santiago matamoros, que no sé en dónde esté.

Pero todo este recuento de las catorce estatuas del principal (plinto redondo), con las noticias de Ponz y de Sarmiento, confirmando lo que el recuento

---

los papeles del P. Sarmiento sobre Adornos del nuevo Palacio de Madrid. De los legajos del Sr. Marqués de la Ensenada». Es lo aludido una comunicación de 7 de Julio de 1749. «Adornos de estatuas de las esquinas al piso principal y exteriores de la capilla».

(1) El espíritu anticatalán de los primeros Borbones se enlaza aquí con el espíritu en general antiaragonés del padre Sarmiento, que le hizo sostener enérgicamente en sus informes que no debía ponerse a la Virgen del Pilar (contra el deseo de la Corte y el Rey) sino a la Inmaculada, al centro de la fachada Norte, y que en manera alguna debía de entrar Alfonso el Batallador, porque no fué casado (idea de entonces) ni Rey de Castilla, y porque ni aun en los retratos de consortes (en las tarjas) se le debía incluir, sino a D. Ramón de Borgoña, de quien (y no de él) tuvo la Reina Doña Urraca al sucesor en la corona. (Carta del Padre Sarmiento de 24 de Setiembre de 1750 al Excmo. Sr. D. Joseph Carvajal y Lancáster, Ministro de Estado. Biblioteca del Museo de Ciencias Naturales, Obras del Padre Sarmiento, tomo VIII.) En lo de la inclusión de Alfonso el Batallador, al ver a éste hoy en la plaza de Oriente, parece que se le quitó merecidamente la razón al apasionado y docto monje de San Martín.

La comunicación del mismo padre Sarmiento de 7 de Julio de 1749, ofrece al curioso la noticia de cuáles son los personajes del centro de los áticos de los cuerpos laterales en las fachadas del Palacio Real: Hércules y Osiris (Sur), Habides y Gargosis (Este), Neton y Endovélico (Norte), Argantonio y Gerion (Oeste): todos, como se ve, de lo más mítico de la Historia de España. Son bustos: todavía subsistentes en su lugar.

El padre Sarmiento, antes de decidirse por los soberanos de Aragón, Navarra, Castilla-Condal, Portugal, suevos y de América, hizo una previa curiosa enumeración de otras posibles *docenas* por él rechazadas: de apóstoles, de sibilas, de dioses, de meses..., etc.

de las noventa y cuatro estatuas de lo alto (plinto cuadrado) ya nos decía: que en éstas estaban representados solamente los Reyes de la Corona cabezalera (visigóticos, sin suevos, y astur-leoneses-castellanos), sin navarros, sin aragoneses, sin portugueses, sin condes de Castilla y sin monarcas americanos.

Y como en los letreros de la plaza de Oriente vemos a Iñigo Arista, a Wifredo, a otro Fernán González, Ramón Berenguer IV, a Petronila, a otro Ramiro el Monje, a Sancho Ramírez, a Jaime el Conquistador, han de tenerse a tales letreros por hechos en el siglo XIX, y tan nada primitivos, por tanto, como los de Reyes repetidos dos veces: cuando faltan, en cambio, tantos nombres de las listas y en déficit de nombres superior al déficit de estatuas (1).

Damos, reproducido en parte, un mal grabado que en el Archivo Histórico Nacional se conserva (en un proceso de Inquisición), en el cual se ve el Real Palacio (reducido el número de los balcones) con su corona de estatuas arriba y sus estatuas de ángulo al piso principal: acaso sea el único elemento gráfico que nos dé idea de lo hermoso y mucho más jugoso de arquitectura que resultaría la gran mole, demasiado *horizontalizada* de líneas, si imaginamos la corona de las estatuas en su lugar de destino. La exactitud con que el otro lado del grabado alegórico (no reproducido) nos ofrece la otra gran fábrica de Fernando VI, las Salesas, nos permite dar algún mediano valor a su testimonio.

Mas el mejor testimonio sería volver a colocar estatuas arriba, por vía de ensayo, al menos en una de las fachadas, y ver el efecto; ¡pienso que habría de ser soberbio y convincentísimo! La nueva boga del barroco hoy, aun el prestigio mundial y ultramarino de las fábricas barrocas españolas (en los Estados Unidos, a la parte del Pacífico, por ejemplo), nos deben hacer pensar en todo cuanto pueda aumentar la hermosura del Palacio de Madrid, desde luego el más bellamente situado de los palacios colosos de Europa.

¡Va a perdonar el lector que no se corrija otra vez el texto y que al corregir pruebas definitivas no vuelva a descomponer las cajas de impresión de nuevo (que sería la cuarta vez)!

---

(1) El déficit de nombres de 36; el de estatuas de 8. El de nombres es el siguiente: Walia, Turismundo, Gesaleico, Amalarico, Teudiselo, Agila, Atanagildo, Liuva II, Witerico, Tulga, Chindasvinto, Egica, Witiza, Rodrigo, Favila, Fruela I, Aurelio, Silo, Mauregato, Bermudo I, Alfonso IV, Sancho I, Ramiro III, Bermudo II, Bermudo III, Sancho II, Urraca, Sancho III, Fernando II, Pedro I, Juan II, Enrique IV, Felipe I, Juana la Loca, Fernando V y Bárbara de Braganza. Faltan muchas de las que sabemos quién las esculpió.

Se conoce que al regalarlas, las anónimas (o no anónimas) sufrieron algún bautizo (o cambio de nombre), buscando los más gloriosos (que a veces se repiten) y evitando los más dignos de olvido.

Digo esto para añadir que, a punto de tirarse este pliego de la impresión del libro, el escrúpulo nacido de un vago recuerdo me ha llevado a ver si en Aranjuez había estatuas de la serie que aquí historiamos. El puente colgante, construído en 1834, no tiene (como yo creía recordar) estatuas simbólicas de las cuatro Partes del mundo, sino (a toda evidencia) cuatro estatuas de las del piso principal del Real Palacio de Madrid, aunque sin letras, embutido (probablemente) el plinto cilíndrico en otro amplísimo y de varias piezas que casa con los chatos pedestales. Con los antecedentes del padre Sarmiento, es indudable, para mí, que al lado Sur están Atahualpa, Inca del Perú, a nuestra izquierda (al Oeste), y Moctezuma, Emperador de Méjico, a nuestra derecha (al Este), y que al Norte una de las estatuas (la del lado Oeste) es Santiago Matamoros y la otra puede ser uno de los dos Reyes suevos. Estas cuatro, más tres de Burgos (Fernán González, Garci Fernández y San Millán), más siete de las ocho del puente en Madrid (Alfonso Enríquez, Juan I y Ramiro el Monje, los tres identificados), son evidentemente las 14 estatuas del piso principal del Palacio nuevo.

El déficit (ahora) ya es exclusivo de las del ático, y queda reducido a seis, de las que unas cuantas las ha visto el señor Allendesalazar (D. Juan) en no recuerda qué ciudad o villa de la costa gallega (¿El Ferrol?) o montañesa. En el Palacio de Aranjuez, a lo alto de la fachada principal, las de Felipe II, Felipe V y Fernando VI (con cetros y coronas de bronce dorado) parecen allí colocadas desde 1752 (fecha que allí consta, y que el escudo de Fernando VI confirma) y coetáneas y similares, pero de distinta labor o tarea de las estudiadas en el presente capítulo.

CAPITULO XXIII

La serie iconológica de Reyes de España hasta Carlos III, grabada por Palomino y otros, de 1759 a 1774.

Parecería natural imaginar una relación palmaria entre la serie de las grandes estatuas del Palacio nuevo de Madrid, dirigida espiritual o doctamente por el padre Martín Sarmiento, y el libro de que ahora nos vamos a ocupar. Aquilatarla es el principal y fracasado objeto de este capítulo, además del examen de la que creo primera serie iconológica grabada en España.

Voy a describir el ejemplar que conozco, reducido a los grabados, existente en la Biblioteca Nacional de Madrid, ignorando si hay de verdad obra literaria y tipográfica a la que tales grabados sirvieran de ilustración.

De portada uno de ellos, con el título en óvalo central dentro de gran marco, rodeado aquél del collar del Toisón, coronado éste de la corona real y ostentando la condecoración de Carlos III, arriba; el escudo real de Castilla-León, las columnas del *Plus Ultra* y trofeos y corona y cetro, abajo. El título dice: «Cronologia | de los Reyes de España | desde el año de 417 que entró a | Reynar con ella Ataulpho, su primer Rey | hasta el de 1759 que fué exaltado al Trono | Carlos III nuestro Catholico Monarca (que | Dios guarde). Sacada de los Historiadores de | estos Reynos i de la que hizo para Palacio | el Reverendísimo Padre Maestro Frai Martin | Sarmiento del Orden de S.^{n} Benito | A costa de D.^{n} Bartholome Ulloa. Se hallará | en sus Librerias Calle de la Concepcion | Gerónima, y de Cadiz | junto al Populo | Año de | 1774». Debajo, «Fabregat inv^{t} en inc^{t}» (1).

---

(1) Forman el libro exclusivamente los 87 grabados de la portada y de 91 Reyes numerados, al menos así es (sin impresión tipográfica alguna) el ejemplar de 14 1/2 × 10 cm. que conozco en la Biblioteca Nacional, sign.B. A./3.120 (e. 28-2), en un solo tomo, aunque las laminitas se refieren a dos, comenzando a referirse al segundo en el Rey 57-58, que son (juntos) Sancha y Fernando I, como también cada una trae número que parece de página; se ve que se destinaban para un verdadero libro.

Se representa en el óvalo de Leovigildo, Rey 16.º, también a San Hermenegildo (sin número ordinal alguno); junto con Alfonso I, 36.º, a su esposa (sin decir su nombre siquiera); junto a Silo, 39.º, Adosinda; junto con Fernando I, 58.º, a Sancha como Reina propietaria también, 57.ª, y del mismísimo modo a Urraca, 61.ª, con su hijo Alfonso VII [el Emperador], Rey 62.º; a Berenguela, 67.ª, con Alfonso IX [el de Badajoz], 68.º, y a Juana, 81.ª, con Felipe I, 82.º; ¡pero antes a Isabel I, 80.ª, con Fernando [el Católico], sin ordinal para éste!

Todos los retratos están en óvalo rodeados de laurel, sobre pedestal con la letra. Son en busto y sin relación desde luego las fisonomías con las que trajo antes Blondeau (Ciro Ferri) ni las de Westerhout, no sé si con alguna excepción (la del Alfonso VI). Son cabezas nada germánicas y muy del siglo XVIII la manera de interpretarlas. No traen en general nombre de artista. Exceptúanse, con la letra «Palomino f.», las siguientes: Chintila, Tulga, Chindasuindo y Recesuindo (cuatro consecutivos) y Bermudo II en los grabados que se destinaban a un tomo I, y Urraca-Alfonso [el Emperador], Sancho III, Alfonso VIII, Enrique I (cuatro consecutivos). Hay (seguramente) algunos más de mano de Palomino y muchísimos de otra u otras manos.

Sólo son o quieren ser de verdad fisonomías verídicas los retratos desde Carlos I, con la circunstancia de que el Felipe III está tomado de los retratos de su padre Felipe II, del tipo de aquel de Tiziano en que el Rey lleva ropa ribeteada de pieles. El Rey Carlos III no parece que lleve (con el Toisón) la cruz de la Orden de su nombre; resultando (a mi ver) posterior a todos los grabados de Reyes, el de la portada, que ya ostenta la condecoración inmaculadista y que muestra otro estilo decorativo y otra técnica del buril.

Palomino, el grabador ilustre, es Juan Bernabé Palomino (nacido en Córdoba en 1692 y muerto en Madrid en 1777), sobrino del pintor, del historiógrafo de nuestras artes. Pintó el sobrino algún pastel y grabó mucho y bien, un tanto a la flamenca. Cean no le cita estos grabados de Reyes de España, al formarle lista de lo más selecto de las muchas planchas que abrió. Fué grabador de cámara y de los fundadores de la Academia de San Fernando, y en gran parte el verdadero padre del grabado español al buril. Un hijo suyo (fallecido en 1793), Juan Fernando Palomino, fué también grabador, pero en vida aún del padre, en 1759-74, no había de atreverse a firmar «Palomino» a secas, a no desearlo (por superchería) el mismo padre. Esto sí que es probable, dada la deficiencia de la labor de los Reyes.

Acabada la serie grabada en 1774, y por 1764 las estatuas, y no teniendo

García, Rey de León.

la primera por modelo (en modo alguno) los grabados romanos, ni a ninguna de las series pintadas, parece natural pensar que aquellas dos setecentistas han de ser gemelas, o mejor la grabada hija de la escultórica. Y parecía confirmarlo el mentarse en la portada y referirse para todo, particularmente para lo cronológico, al padre Sarmiento, que aún vivió hasta dos años antes de la portada (muerto en 1772).

Alfonso el de las Navas.

La comparación de las imágenes esculpidas con las grabadas érame además obligada para poder proclamar (si coincidían bien) que las letras de los plintos de las estatuas correspondían al siglo XVIII (y no al XIX), y que por tanto en determinados casos (con las noticias de Cean Bermúdez) podía saberse el nombre del escultor, delante de su obra.

He logrado el ejemplar grabado, y con él en la mano (si no he podido ir a Vitoria, Burgos, Logroño y Toledo: casi un meridiano castellano) he podido al menos repasar con la debida comparación las estatuas anónimas del Museo de Artillería y puente de Toledo, y las no anónimas de la plaza de Oriente y el paseo del Retiro.

Y me ha ocurrido lo peor: que no puedo declarar independientes las dos series, ni tampoco coincidentes; ni aun francamente coincidentes unas veces y francamente no coincidentes otras.

En síntesis, la mayor parte de las veces veo relación en las fisonomías del mismo Rey en una y otra serie, pero, cambiada (no sólo la indumentaria, y más descubierta la cabeza de los Reyes de piedra que las de planchas de cobre), sino la circunstancia de la barba o bigote o pelo y aun edad, manteniendo el aire y la expresión, y todavía en otro considerable número de veces, la diferencia de las fisonomías es completa. El escrutinio (con tantos casos intermedios) es difícil de formular.

Pero basta una cierta ponderación de los casos de lo uno y de lo otro, para no poder dar (ni negar tampoco) valor de setecentistas a las letras de los plin-

tos. Observando aún que en las fechas de muerte de los Reyes no coinciden siempre las cronologías, ¡a pesar del padre Sarmiento!

Del resultado no propiamente negativo, sino lo que es peor, indecisorio, de la comparación, ¿se podría sacar una consecuencia hipotética, la siguiente: que el artista director de los trabajos escultóricos (Olivieri o Castro) o los directores sucesivos (Olivieri y Castro), debieron de dar a todos los colaboradores una lista de cabezas (sólo cabezas) para el centenar de los Reyes a esculpir, mas con la libertad artística suficiente (concedida o rescatada en los escultores) para darlas variedad y carácter particular?

La serie grabada se había de basar en tal caso más en esos dibujos preliminares que no en las estatuas hechas.

Mas la solución la ofrece un más atento estudio del precedente de Westerhout, del capítulo XIX. Pues al atenderlo, resulta que si las cabezas de Palomino y sus compañeros anónimos nada tienen de flamencas y tantísimo (por el contrario) las de Westerhout, no por eso (en general) dejan de ser las unas hijas de las otras (en la casi totalidad de los casos de Reyes viejos), y muy particularmente en los detalles de pelo, barba o no barba, bigote, rizos o melenas, coronas, cascos y otros particulares (en indicación más bien que en dibujo), y en lo firmado por Palomino, como en lo no firmado.

En realidad, Flandes, por Blondeau y por Westerhout, nos había impuesto los protipos icónicos regios. Sólo en retratos de nuestros Austrias hay, desdichadísima, absoluta independencia.

CAPITULO XXIV

Las series de Reyes visigodos, de Asturias, León y Castilla, y de Aragón, grabadas por el académico D. Manuel Rodríguez, publicadas de 1782 a 1797.

Por primera vez vienen a refundirse en una misma labor la serie cabezalera (gótico-astur-leonesa-castellana) con la serie aragonesa: en los grabados y libros de D. Manuel Rodríguez. Y ocurre eso, sin idea preconcebida del autor, porque el éxito de la obra, en sus primeros tomos, le hizo pensar en completarla, con miras a todas las regias y aun condales dinastías de la España medieval, aunque con solos los recursos que Madrid le ofrecía, es decir, sin recurrir a las capitales forales de España.

El libro, en suma, es el siguiente:

«Retratos de los Reyes de España desde Atanarico hasta nuestro católico monarca Don Cárlos III (que Dios guarde) segun noticias y los Originales mas antiguos que se han hallado, con sus Inscripciones y el sumario de la vida de cada Rey. Publícalos para instruccion de la juventud española Don Manuel Rodriguez, Académico supernumerario de la Real Academia de S. Fernando, Grabador de Láminas y Sellos. Tomo I. Madrid 1782.» El tomo II, de 1788; el III «y último», en el que se añade: «Dispuestos (los sumarios) por Don Joachin Ezquerra, catedrático de Lengua Latina en los Reales Estudios de esta corte», es de 1788; el tomo IV, en que se dice: «Parte II del tomo III y último de la obra» [tras del Carlos III dice: «(que de Dios goce)»], es de 1790. El «tomo V» dice así en la portada: «Retratos de los reyes de Aragon desde Iñigo Arista hasta D. Fernando el Católico, con sus correspondientes inscripciones, y el sumario de la vida de cada rey; que en continuacion a los retratos de los reyes de España publica para instruccion de la juventud Don Manuel Rodriguez, Académico Supernumerario de la Real Academia de S. Fernando, grabador de

láminas y sellos. Madrid. En la Imprenta Real.» El año es 1797. El tomo VI, del propio año 1797. Tamaño de los tomos: 20 × 14 cm. Bib. Nac., signatura 3/15.013 a 18. Encuadernados en pasta.

El tomo I, de 188 págs., con mejores cabezas, contiene los retratos desde Atanarico, Alarico y Ataulfo (tercer rey godo), hasta Don Rodrigo. La parte gráfica se completa con facsímiles de lápidas y la literaria con algunos doctos apéndices. El tomo II, de 290 págs., muestra ya peores cabezas (y cada vez más malas y peor grabadas); lleva los retratos desde Don Pelayo al doble retrato de Alfonso el de las Navas y Alfonso el de Badajoz. El tomo III, de 312 págs., los retratos desde el doble de Enrique I y San Fernando hasta el doble de Doña Juana y Felipe el Hermoso. El tomo IV, de 446 págs., los de Carlos I a Carlos III. El tomo V, de 200 págs., los retratos de Iñigo Arista, García Iñiguez, Sancho Abarca, García Sánchez, Sancho el Mayor, Ramiro I a Alfonso el Liberal (incluso con Doña Petronila el de Ramón Berenguer). El tomo VI, por último, de páginas de la 201 a la 530, contiene los retratos de Jaime II hasta Don Fernando el Católico. Por último, se contienen largas listas de suscritores.

En la advertencia del tomo V, y respecto a las series de los Reyes de Aragón, se dice: «Los retratos de estos dos tomos se han copiado de los quadros que existen en el Palacio Real del Buen Retiro, como asimismo los de los Reyes de Navarra, que se publicarán despues, para que guarden semejanza así en los rostros como en los trages». Los Reyes de Navarra no sé que llegaran a publicarse, ni había de verdad modelos en el Retiro, como hemos visto, salvo de los comunes (o creídos comunes) con Aragón. Pues a continuación de los de Aragón, pero no grabados, lo que se dió es la Vida o «Cronología», como la llama, de los Reyes suevos, condes de Castilla, condes de Barcelona y condes de Galicia.

La ilustración literaria, el texto (que es bien extenso), se dijo en el primer tomo que la tomó a su cargo la Real Academia de la Historia, encargándola su director, el conde de Campomanes, a varios señores: las inscripciones de los retratos, a D. Joseph Miguel de Flores y D. Joseph de Guevara Vasconcelos; los sumarios de cada reinado los escribía D. Vicente de la Huerta [el autor trágico]; D. Antonio Mateos Murillo cuidaba de la revisión, coordinación y corrección de las pruebas de imprenta. Sobre todo ello nada se expresa en el tomo II. En el III-IV ya se ve lo que se dice de que los sumarios los redactaba D. Joaquín Ezquerra. En el tomo V se dice, en la advertencia, que de los Anales de Aragón de Zurita se sacan principalmente los sumarios.

Del grabador de tantas láminas Manuel Rodríguez no dice nada Cean Ber-

múdez, sin duda por no haber fallecido en 1800 todavía (límite de las biografías); mas tampoco Ossorio y Bernard lo cita, como a otros varios artistas, viejos en aquella fecha.

Las manifestaciones del autor, ya relatadas, deberían confirmarlas los retratos de la serie aragonesa, que supone copias de los cuadros del Buen Retiro, estudiadas en nuestro capítulo XI. Pero hecha por nosotros, con fotografías de más de la mitad de los lienzos en la mano, la debida comprobación, resulta mucho menos que exacta la palabra de D. Manuel Rodríguez.

Hay, sí, copias, muchas copias de los lienzos en los grabados; pero como aquéllos estarían colgados y solamente al reverso (al forro y bastidor) tienen hoy, y deberían de tener entonces, el nombre del Monarca representado, Manuel Rodríguez los trastrocó sin el menor discernimiento, pues ni siquiera discurrió por los escudos si el lienzo reproducía un Rey de Sobrarbe, de Aragón después de Alcoraz o de Aragón después de su unión a Cataluña. Su Pedro el Ceremonioso es copia (algo rejuvenecido) del García Iñiguez I; su Sancho Abarca, tercer Rey de Aragón, está tomado del lienzo de Pedro I, etc. (1).

Algunas veces, sin embargo, coinciden por caso los nombres en el lienzo y el grabado: así en los de Iñigo Arista, de Ramón Berenguer IV (sólo en el grabado, con Petronila en el lienzo), aunque diferentes los detalles, y de Ramiro el Monje; no sé si en algún otro. La regla general es no tener relación las cabezas, como si Manuel Rodríguez no hubiera podido entrar en el Buen Retiro todo el tiempo necesario para completar sus apuntes ante los lienzos de la serie aragonesa (2).

En cuanto a los tomos primeros de su libro, o sea, en cuanto a la serie de sus Reyes visigótico-astur-leonesa-castellana, algo se parecen de lejos a los Reyes grabados por Westerhout y estudiados en el capítulo XIX de este libro algunos de los grabados de Rodríguez: Gesaleico, Amalarico, Leovigildo (con Hermenegildo), Recaredo (se parece más), Recaredo II (más), Sisenando (de lejos como la mayor parte de los que seguiré citando), Tulga (algo más), Chindasvinto, Wamba, Ervigio, Egica, Fruela I (algo más), Aurelio, García, Bermudo III, Sancha (no Fernando), Urraca (no Alfonso el Batallador), Sancho III con Fernando II y Juan I; es decir, aquellos del Westerhout que tienen algo de

(1) Su Martín el Humano es copia del Pedro el Grande; su Jaime el Justo lo es del Alfonso el Liberal; su Alfonso el Batallador, del Jaime el Justo (en cambio); su Garci Sánchez Iñiguez Tembloso, del Juan I; su Alfonso el Liberal, del Martín I; su Pedro I, del Alfonso el Magnánimo; su Pedro el Católico, del Juan II...

(2) Tienen alguno, pero escaso parentesco las fisonomías de varios, con nombres distintos casi siempre, y por excepción con el mismo nombre, como en el caso de Fernando el Católico.

parecido con los de Blondeau (de nuestro capítulo XVIII) pues de éstos son, en absoluto, copia puntual y no buena, todos los de Rodríguez, desde Ataulfo a Doña Juana y Felipe el Hermoso, con el solo detalle de añadir Doña Sancha en el medallón de Fernando I.

Añádense Atanarico y el conquistador de Roma Alarico, además, a la cabecera; y unos desdichados Reyes de la casa de Austria, independientes (al fin) de los de Blondeau y de los de Westerhout, y esto por desgracia para Rodríguez, pues hasta pone también a nombre de Felipe III el retrato de Felipe II, procedente del Tiziano, en que viste con forros de pieles, al copiarlos todos de los de la serie Palomino (capítulo XXIII de este libro), como en los tres primeros Borbones. Sólo el Rey Carlos III es de otra fuente.

Y esta es la obra académica de D. Manuel Rodríguez.

CAPITULO XXV

La serie de Reyes de Aragón hecha copiar a José Dordal por encargo del Conde de Sástago.

Dos muy eruditos investigadores de la historia artística española, D. Manuel R. Zarco del Valle y D. Enrique de Leguina, Barón de la Vega de Hoz, en un trabajo publicado en *La Epoca* (14 Enero 1896), art. IX de la serie de «Anticuarios y coleccionistas», hablando de los Villahermosa y particularmente de la biografía (por Ponz) de D. Pablo Aragón, dijeron estas palabras: «D. Franco de Pª Fernandez de Córdoba, Conde de Sástago y grande de España, fue un gran aficionado y curioso pues mandó copiar a Dordal (buen grabador zaragozano) todos los *retratos de los Reyes de Aragón*, además reunió buenas pinturas y siendo solo marqués de Aguilar iba adquiriendo cuanto encontraba».

Del grabador José Dordal sé yo nada: lo que dijo de él el Conde de la Viñaza en sus «Adiciones» al Diccionario de Cean Bermúdez, texto que copiaron Ossorio y Bernard en su «Galería Biográfica de artistas españoles del siglo XIX», y el Barón de Alcahalí en su «Diccionario de artistas valencianos», y la noticia dada por D. Angel Barcia, a la pág. 838 de su «Catálogo de retratos», de que hizo en 1802 el de un general de los Carmelitas.

El grabador valenciano, formado en la Real Academia de San Luis de Zaragoza, falleció a la temprana edad de veintiocho años en el de 1808. Los citados biógrafos no le conocen la serie real de que los señores Zarco del Valle y Leguina nos ofrecen noticia.

Su labor (que yo no he logrado ver), ha de corresponder principalmente a los primeros años del siglo XIX, y fuera por tanto del límite de los capítulos de este libro, si no creyera yo que no es 1800, sino 1808, el año que marca nueva época en nuestra Historia. La fecha de la muerte del grabador está diciendo que

su tarea pudo ser y debió de ser la de copiar los cuadros del Palacio de la Diputación del reino de Aragón, obra cincocentista de Felipe Ariosto, estudiada en el capítulo VIII de este libro.

El Conde de Sástago que encargó los grabados fué escritor, gran traductor de los clásicos latinos, y publicó varias cultísimas obras que cita Latasa. Su biografía la ha hecho D. Francisco Fernández de Bethencourt en el tomo VII de su «Historia genealógica» (pág. 346); pero nada se dice del encargo a Dordal ni de obra del Conde que pudiera ilustrarse con los retratos de Reyes, pues sólo se dice que fué versadísimo, muy especialmente en la Historia de Aragón, su patria, «entre las muchas disciplinas en que fué muy docto». Apenas fué Conde de Sástago (ocho meses), pues falleció (de treinta y seis años de edad) el mismo año 1814 en que había fallecido su padre y antecesor, gran patriota a su vez y también escritor: de asuntos económicos.

CAPITULO XXVI

La serie de los Reyes de Aragón, cuadros perdidos del gremio de cordeleros de Zaragoza.

Por ignorar la época de su labor, coloco esta serie en el último de los capítulos de estas VIEJAS SERIES ICÓNICAS, no poseyendo yo otras noticias que las que ha tenido la bondad de comunicarme D. Manuel Abizanda, al consultarle sobre el capítulo VIII de este libro.

Los retratos debían de ser copia de la colección a que dicho capítulo se refiere, la de la Diputación del Reino, pero fué famosa la galería real del gremio de cordeleros de Zaragoza, que la poseían en su casa gremial, llamada «Huerta del Oficio» y que parece que desapareció como a mitad del siglo XIX. Si eran eco de la serie de Felipe Ariosto, habían de ser naturalmente anteriores al 1808, y con más probabilidad del siglo XVIII, porque es cuando tuvo el gremio mayor importancia como proveedor de la Real Armada. También lo era de la Justicia. Ya Blancas citó al gremio en sus notas al Mapa de Labraña. En Zaragoza es tradición que en las grandes festividades y en los acontecimientos nacionales sacaban a la calle y en ella formaban una exposición de sus famosos cuadros.

En el Ayuntamiento de Borja y en la casa de los Franco en Villalba hay retratos de Reyes de Aragón, no sé cuáles. En el archivo de La Seo zaragozana, los hay de los Reyes modernos tan sólo (de Doña Juana a Felipe IV).

UNOS CAPÍTULOS,
FUERA DE SU LUGAR PROPIO EN EL LIBRO

CAPITULO XXVII CASI ÚLTIMO, QUE DEBIERA SER CASI PRIMERO

La serie de retratos, dibujos a la pluma, hechos por 1460 en un códice de la Genealogía de D. Alfonso de Cartagena, de la Biblioteca del Real Palacio.

Confieso a mis lectores esta falta, como tantas otras que se notarán, y de una manera más irreparable, en las páginas de este libro.

La ilustración, dibujos a la pluma, del códice que vamos a examinar, es, a mi juicio, una de las obras de arte más notables de nuestras escuelas de primitivos, y sin embargo ningún investigador de la historia del arte español lo había mentado, ni ningún curioso de la iconografía hispánica lo había aprovechado ni visto siquiera.

Y es el caso que no se trata de ningún descubrimiento, pues D. Ramón Menéndez Pidal, nuestro gran filólogo, tenía descrito el manuscrito, perfectamente en cuanto a su texto y demás circunstancias se refiere, si bien reduciendo la indicación de los dibujos a tan contadas palabras que se reducen a éstas: «retratos de todos los reyes y de otros personajes dibujados a la pluma».

Mas como en su Catálogo, por caso, se ofrecía en fototipia uno de los complicados dibujos (cliché de mi buen amigo el ilustrado Sr. Conde de Bernar) y el dibujo copiado debiera haber bastado para delatar la extraordinaria importancia de lo gráfico del manuscristo, me veo yo muy particularmente incurso (y en general cuantos nos hemos ocupado de los primitivos españoles) en pecado grave de inadvertencia y descuido. Perdóneme el lector, en gracia de haberme rescatado a tiempo, del reato de la culpa de tal pecado, pues si no en su lugar (a la altura propia, entre el capítulo I y el III de este libro), en capítulo «extravagante», que no va a ser el último, voy a ofrecer reproducciones y explicaciones de conjunto tan notable de dibujos españoles cuatrocentistas, como el que

se contiene en el aludido libro: a la vez la primera y probablemente la más interesante ilustración gráfica de la Historia de España que se pueda conocer.

El análisis del texto (como la descripción del códice en nota) (1), vamos a copiarla del libro del Sr. Menéndez Pidal, tan maestro y tan escrupuloso en estos trabajos. Dice así el análisis:

«GENEALOGÍA DE LOS REYES POR D. ALONSO DE CARTAGENA. Es un texto abreviado de la versión que de la obra de D. Alonso de Cartagena hizo Juan de Villafuerte; compárense los manuscritos de la Biblioteca Nacional Bb-105 y E. 2, que la contienen por extenso. Fáltale al códice de la Real Biblioteca el epígrafe inicial que se lee en Bb-105: «Invocacion fecha por el onrrado *cauallero Juan de Villafuerte trasladador de la presente genealogia del latin en rromance;*» fáltale el Razonamiento del trasladador, que en ambos manuscritos de la Nacional precede al prólogo del autor, y que comienza: «Despues de la tabla de los reys de españa...»; fáltanle las extensas notas marginales con que Villafuerte adicionó la obra del Obispo, sin que por esto el copista se tomase el cuidado de omitir en la invocación del traductor aquellas palabras que copia: *algunas avnque breues adiçiones, assi en el mesmo testo suyo insertas, como en las margenes, aplicar.*

»El epílogo del traductor va todo en tinta roja, pero le falta una hoja en la que se contenía el intricado párrafo final con la fecha de la versión: «cesso la pluma de la presente scriptura, e a la mano lapsa di rreposo año de mill e quatrocientos e mas tres e sesenta...», etc.

»Los retratos de los Reyes dan valor al códice de la Real Biblioteca, pues faltan en los otros dos manuscritos citados» (2).

El texto, el de la GENEALOGÍA del Obispo de Burgos D. Alonso de Cartagena, en latín, desde luego, y en la traducción castellana de Juan de Villafuerte,

---

(1) Ramón Menéndez Pidal: «Catálogo de la Real Biblioteca. Crónicas generales de España». X + 164 págs. con fototipias. Madrid, 1898. Dice a la pág. 131:

9.—Genealogía de los Reyes por D. Alonso de Cartagena.

52.—Comienza: Capítulo XIX de leouagildo Rey... Acaba: *En lo qual el discreto lector attento mire. Ca pu.*

Papel: 208 hojas sin foliación, con signaturas A-S; total, 18 letras, a 12 hojas cada una, menos la A, O y R, con 11, y la S, con 7; falta la primera hoja de la A [falta sólo texto]; falta la primera de la O [la figura de Alfonso VI falta aquí], entre las que hoy son 155-6, y la última de esta letra va hoy como 169, y debe colocarse tras la 165; falta la última de la R, entre las 203-4 [la figura de Juan II falta aquí]; las dos primeras hojas de la S van hoy como 170-1, y deben ir tras la 203; además, entre las 204-5 falta la hoja 4 de la S [falta sólo texto]. Letra del siglo XV; epígrafes y calderones rojos; iniciales rojas y moradas; retratos de todos los Reyes y de otros personajes, dibujados a pluma. Quedan en blanco los folios 145 v., 146, 147 r.; el margen está cubierto con una extensa nota; las hojas 209 y 210 llevan adornos dibujados a pluma. Tamaño 298 × 221; la escritura ocupa 160 × 100, con 20 líneas cada página. Pasta; el tejuelo, encarnado y verde, dice: ALF DE CARTAGENA, GENEALOGIA DE LOS REYES DE CASTILLA. Ms. signat. 2 L, 1. 2.

[Añadiré, por mi parte, que todo el códice de Palacio va escrito sobre pliegos de papel de filigrana del unicornio (el de la Nacional, con filigrana de la mano y estrella)].

(2) Manuscrito núm. 252, fol. 135 v.

está redactado (así en el códice sin dibujos de la Biblioteca Nacional, como en el precioso de la de Palacio), precisamente para acompañarse de los dibujos que lo enriquecen, pues en cada caso se refiere y explica la composición pictórica de los mismos y las particularidades de los retratos.

Al redactarse el libro, pues, se pensó en la ilustración gráfica, y se nota que al escribirse este códice se tenía ya pensado si cada uno de los dibujos había de ser cuadrado, apaisado o alargado en sentido de la altura, según que el Monarca retratado hubiera de aparecer echado, sentado, de pie o en las diversas formas o maneras de que se hubiera adelantado una idea en conversaciones entre el pintor y el *scriptor*, a no pensar más bien en otro códice (el *princeps)* que fuera sirviendo de modelo (1).

En una u otra forma rectangular se dejó por el *scriptor* para el miniaturista el espacio libre de la caja. Esta mide unos 16 × 10 cm., dejando unos muy grandes márgenes, particularmente por el lado del corte y por arriba y por abajo.

Y ocurrió que el pintor, el miniaturista, al trabajar su tarea con sin igual entusiasmo, fué contentándose poco con el espacio concedido, en donde siempre puso la figura del Monarca de una manera o de otra, procurando la más extremada variedad, y luego en vez de poner sólo cabezas (como le indicaba el texto) (2), metiendo alguna figura secundaria en el *cuadro* del Monarca, fué invadiendo total o parcialmente los márgenes, siempre que le fué necesario, fué dibujando de cuerpo entero la consorte o consortes de muchos Reyes, sus hijos, de niños o de mozos, aun el sucesor de la corona (que luego ha de parecer en la página siguiente), a veces la barragana del Rey y los bastardos, y muchas veces los personajes coetáneos de mayor relieve.

Fué además llevado el genio fácil del pintor a agrupar a sus personajes en

---

(1) El dibujante trabajó después del *scriptor* (la prueba más evidente se ve en la lámina correspondiente a Alarico II; su pie pintado después de la sílaba *Cap.)*, pero usó desde luego en las dos primeras ilustraciones (Atanarico y Alarico el Grande) la misma tinta del cuerpo del manuscrito; hallándola algo parda para el efecto del plumeado propio del dibujo, recurrió a una tinta más negra. Con ésta reforzó (todo el claro oscuro, no los contornos) los tales dos dibujos (con algún «arrepentimiento», sólo en ellos), y ya con ella hizo íntegramente los 80 dibujos restantes. Íntegramente: pues hasta las gotas de sangre, primero están indicadas en tinta negra, y después abultadas con pluma gruesa (pluma de *scriptor)* en la misma tinta roja de los letreros, de una mitad de las capitales (otras en tinta violeta), de epígrafes, prólogo, etc. Alguna punta de espada (la de Agila, por ejemplo) va tocada de rojo también. Que los letreros rojos se pusieron después del dibujo, se prueba en los santos de la lámina de Atanagildo.

Es dudoso que el pintor supiera de verdad leer y escribir. Su letra (casi romana) sólo se le consintió que se pusiera (salvo lo de la lámina de Don Rodrigo) en la lámina de Leovigildo, y allí se ve mala escritura, como de quien copia letras sin entenderlas, *Nermenegildo* (por Hermenegildo), *Theodora* (por Theodosia), y se le hubo de corregir *S. Leandro.*

(2) «Mas por qnto las ymagines de las cosas a la memoria mas ffuerte mente ayudan q la desnuda scriptura || Conueniblemete essos mismos rreyes EN LOGAR DE ARBOL fise pintar en mana que los rreyes fuessen pintados en lyna derecha e en las margenes algunos otros cuya noblesa non syn causa çerca de los Reys podia ser colocada por SSOLAS LAS CABEÇAS fuessen figuradas.»

escenas familiares o de guerra, en lo que tuvo ocasión de lucir ingenio dramático, en la agrupación como en la expresión ingenua del sentimiento de cada cual.

El dramatismo le subyugó además por el lado de lo trágico, y es bien curioso ver que siendo monócromas tales miniaturas, en realidad dibujos tan sólo en tinta negra y a la pluma, por única excepción ofrece el artista la nota frecuente de las gotas de sangre, al utilizar, también a la pluma (pluma más gruesa), la misma tinta roja que el *scriptor* usaba para los títulos y numeraciones.

Ese dramatismo sanguinario ya predicado en el texto, no le consentía al miniaturista que dejara vivo, sino muerto o moribundo, a cualquiera de los Reyes que murieron a mano airada; los pinta muchas veces heridos mortalmente: sin verse al matador nunca, salvo en la escena del fratricidio de Montiel.

Todo lo cual nos está diciendo que la ilustración comenzó por querer ser una mera iconografía regia en serie, y (gracias primero a las indicaciones del autor, y en segundo lugar a la genialidad abundante del artista, y también al agrado que en el magnate comitente habremos de suponer) se fué convirtiendo en una ilustración gráfica, cumplidísima, de la Historia de España.

Esa Historia gráfica, como el texto del libro (en lo principal de él), se ordena y reparte en capítulos, según las series consecutivas de los Reyes visigóticos, de Asturias, de León y de Castilla y León: la serie cabezalera de las españolas. En el texto, apurando o deseando apurar el rigor cronológico, se relacionan los años de tales reinados con los años de los Pontífices romanos, de Emperadores de Oriente y de Occidente y de Reyes de muchas monarquías; pero lo gráfico nunca a nada de ellos hace referencia, sino tan sólo a los personajes españoles y a las cosas de acá, y del reinado del Monarca de que se trata.

Se identifican siempre los personajes por la cumplida letra que les acompaña. El artista los viste absolutamente con idéntica indumentaria guerrera o civil de su tiempo, esto es, del reinado de Enrique IV, o de pocas décadas anteriores, y los muebles y el estilo de las edificaciones no es tampoco sino del propio tiempo. Así se trate de Reyes del siglo IV como del XIV de nuestra Era.

Hay una particularidad de los trajes sumamente exagerada: los tocados, colosales, diferentísimos, monumentales, estrambóticos. Si no conociéramos ya el Arte, aun el religioso, del siglo XV, a la luz de los estudios del catedrático de la Sorbona M. Emile Mâle, no lograríamos explicarnos tamaño derroche de fantasía, aun sabiendo que en el fondo, en los días del pintor (por 1460) las damas de Europa vestían a sus cabezas colosales *hennés*, nunca en la realidad

tan usados y extravagantes como acá los pintara el caprichoso iluminador del códice.

Como éste pinta también exageradísimas y estrambóticas las coronas reales, y en esto de coronas no nos cabe engaño de sus exageraciones, las hemos de proclamar, lo mismo en los tocados masculinos que en los femeninos. Los chapines son también a veces piezas de exuberante fantasía, que casi semejan *skiss*, por lo largos y puntiagudos. Y aquí de la tesis, ya famosísima, de M. Mâle: de la transformación del arte del siglo XV por los «Misterios», o sea, que en las representaciones sagradas pictóricas influyó mucho la caprichosa indumentaria de los que representaban en los templos los dramas litúrgicos tan populares entonces. Que la guardarropía caprichosa de los cómicos del teatro eclesiástico influyó también en la pintura de asuntos no sagrados, como en esta pintura *de Historia* de nuestro dibujante miniaturista, claramente se ve aquí también demostrado.

Vamos ahora a dar la lista de las ilustraciones del códice.

Son no menos que OCHENTA Y DOS, más *cuatro* dibujos de los entrelazos de un árbol genealógico al final que no llegó a formalizarse con retratos o letreros.

ATHANARICO, de punta en blanco (1), estoque en la diestra, corona en el yelmo, sentado en trono de dosel, sobre estrado, gótico: se ve además, sentado en *sedia* sin estrado, a un obispo, *Godilla*, o sea Wulfilas, el traductor de la Biblia al idioma gótico. ALARICO, de punta en blanco, blandiendo espada, ante la ciudad de *Roma*. ATAULFO, de armadura, cayendo herido. SIGERICO, sentado en trono. VUALIA, de punta en blanco y lanza larga. TEUDEREDO, cayendo de bruces herido, de punta en blanco (sin armas ofensivas). TURISMUNDO, sentado mayestáticamente en trono ¡y herido! TEODORICO, yacente, la herida al cuello. EURICO, de doncel (2). ALARICO, de punta en blanco, muerto en el campo. GISELARICO, en palacio, un mandoble contra una pared. TEUDORICO, también en palacio, con vara y mandoble. AMALARICO, muerto en el campo, de punta en blanco. TEUDIO, muerto en pequeña estancia. TEUDISELO, muerto sobre la mesa de yantar. AGILA, atravesado de espada: en un retrete.

ATANAGILDO, traje de doncel, el turbante con caída y corona, y flanqueada

---

(1) «De punta en blanco» digo de los muchos Monarcas que llevan la armadura completa que comenzó por entonces; salvo la guarda de la cabeza, que en estos dibujos cede a la gorra, turbante, capilla o sombrero, donde se pone la descomunal corona heráldica (o sobre nada, y embutida directamente sobre la cabeza).

(2) Llamaré traje de paje o de doncel, al cortesano de calzas ceñidas, jubón de corta falda ceñido a la cintura mangas menos prietas, y a veces chapines, y a veces gorra aturbantada.

EGICA, de ropa larga, apoyado en la espada. VITISA, sentado en escabel, la figura por las dos desproporcionadas cabezas de San Martín dumiense y de San Millán (SAT MJN; SAT MJLIA).

LUYBA I, en palacio, larga veste y puñal.

LEOUAGILDO, leyendo en libro y apoyándose en la espada. Las cuatro orlas llenas de figuras de cuerpo entero. Arriba, sedentes, los tres [hermanos] prelados *San Leandro*, *San Fulgencio* y *San Isidoro*. A nuestra izquierda, con nimbos de santidad también, *Theodosia*, la esposa del Rey, y su suegro [hermano de los prelados] *Severiano*, en grupo. A nuestra derecha, en otro, *Santas Teodora* [esposa de Severiano] y [su hija] *Florentina*. Abajo, sedente al suelo, *Recaredo*, y arrodillado recibiendo el golpe del hacha, el mártir *San Hermenegildo*, hijos del Rey.

RECAREDO, de larga túnica, embrazando cruz de alto ástil y espada. LUYBA II, en palacio, en pie, vivo, ya clavada al pecho la espada. VITERICO, sentado a mesa de yantar, ha recibido otra a la nuca. GUNDAMIRO, de túnica, apoyándose en la espada, y la otra mano en el puñal de misericordia. SISEBUTO, de punta en blanco, blandiendo la espada y embrazando el escudo, en el campo de batalla RECAREDO II, niño, en pie sobre león tranquilo, cogiendo en la mano una saeta.

SUYNTILA, de punta en blanco, levantando inmensa lanza. Acompáñale un pajecillo.

SISNANDO, leyendo, de túnica, y con ropón corto, con aberturas (como una loba) encima.

SUYNTILA II, de larga túnica, apoyado en el estoque. A izquierda y derecha, en los márgenes, las cabezas de los *santos* obispos *Eugenio y Braulio*.

TULGAS, de paje, con capa corta, un gerifalte en la diestra. ÇINDASUINDO, hablando en el trono.

RESCENSUYNDO, de túnica de mangas perdidas, apoyado en la espada. Al margen de nuestra izquierda, *San Ilefonso* en su *sedia* episcopal, arriba, y abajo, *Teodofredo* [hijo del Rey], de paje, llevando de la mano a sus niños *Don Rodrigo* y *Costa*.

VANBA, de punta en blanco, con alabarda, pero puesto ya el escapulario y capillo eclesiásticos (1).

ERUIGIO, de túnica ceñida y cetro; conversando con él *Juliano Pomerio*, de loba y gorro.

---

(1) «Pintasse armado porque gloriosamente batalló contra Paulo, e cubierto de capuçio que es cugulla por que al fin fue monge.»

embrazando estoque, y encadenado y en [profética] prisión, cegado (1). COSTA, de ropa larga, lujosa, y cetro (y corona como todos) (2).

DON RODRIGO, con loba de luto o de capuz sobre la túnica, y la corona sobre çapillo encapuchado, en palacio. A nuestra izquierda, al margen, un morazo *Tarif*. A nuestra derecha, al otro margen, conversa el *Conde Don Julián* con el arzobispo *Don Opas* (3).

PELAYO, de punta en blanco, levantada la espada, luchando, embrazando escudo con león heráldico pintado, y la corona sobre una como papalina. Al margen de la izquierda, elegantísima, «su mujer» [Gaudosia], con abanico redondo (del que veremos algunas variantes).

FAUILA, de punta en blanco y gonela, abrazando al oso y metiéndole la espada por la boca.

ALFONSO I, de punta en blanco, levantando el estoque y apoyado en el escudo. En el margen de nuestra izquierda, el bello grupo de la Reina *Ormesinda* con *Aurelio* [sobrino del Rey] arriba, y el de *Vimarando* [hijo] con *Eginerda* abajo. Al de nuestra derecha, *Beremundo* arriba y *Mauregato* [bastardo del Rey] abajo, los cuatro en traje civil, el de paje (menos el segundo). [¿Y el yerno D. Silo? ¿Y el primogénito Fruela I?] (4).

FROYLA I. En pie, embrazando espada, pero clavado cuchillo al pecho. Al margen de nuestra derecha, una Reina [*Nuña*] barbuda (5), sentada, hablando con el hijo *Alfonso el Casto* [II].

---

(1) «pintasse este maluado rrey sin ojos e metido en cadenas por que çiego e encarcelado murió.»

(2) El texto incluye el reinado de Costa antes del reinado de su hermano D. Rodrigo, inmediatamente después del de Witiza, reconociendo que de tal reinado no habla el arzobispo D. Rodrigo [ni tampoco la primera Crónica general de España, de Alfonso el Sabio]. Recuérdese que en el capítulo II hemos visto en el Alcázar de Sevilla también el retrato del tal *Costa* y además el de un *Sancho* anterior a la pérdida de España, del cual aquí tampoco se hace mención.

(3) «pintase con bestidura negª de luto e con grant rrason por qe aquel que con ssoberuia grande e ponposas jns'injas a la batalla biniera con jnfortunio bestido de negro e triste luto sea pintado || tiene por çierto justa cabsa de lloro... y pintase enel margen çerca del los Sçelerados, conde julian e arçobpo don opas ca justa cosa es q ansi como se pintan los buenos por birtuosa e comendable memoria || ansi es rason pintar los malos, por q bistos sus delitos por los benjderos ssean manifiestos e duren por q ssean malditos, y de lo tal cometer los postreros y benjderos se aparten || porque dellos tanto mal no se diga || Ca bien por q ansi como en la çena de xpo al maluado judas con los justos y stos aplos ssuelen pintar || a tarif esso mesmo dela mahometana ley sgdos constos jnfieles xprannos se deue pintar por q conllos bino en la destruçion despaña.»

(4) Lo raro de las inclusiones y lo raro de las exclusiones en esta lámina, me hizo suponer (como ante alguna otra había pensado) que la letra de los personajes se cuidó menos que el dibujo y su idea. Aquí Ormesinda debiera hablar con el primogénito, con Fruela I. El matrimonio de abajo, acaso fuera el de la hija Adosinda con el Rey Silo. Los personajes sueltos, acaso Vimarando, hijo legítimo, que no llegó a Rey, y Mauregato, bastardo que alcanzó un día la corona. La lógica de esta distribución de personajes era tan grande, como ilógica la que dan los letreros. Pero en realidad éstos y el texto del cronista van aquí y siempre de acuerdo, pues dice así:

«Pintase este rrey don alfonso armado en la mano desnuda el espada porq muchas batallas bien abenturada mente acabo son tanbien en el margen pintadas ormjselda su muger e aurelio q rreyno en pos de froyla pcno [?] tiempo ilmarando q no fue rrey mas padre del rrey beremudo || e eginarda muger de silon q por ella ouo el rreyno e beremudo e marregato q rreynaron son puestos en lignea drcha.»

(5) Creo retoque postizo e irreverente lo de tales barbas, como también las de la esposa de Silo, en la ilustración del capítulo propio de éste.

AURELIO, de túnica larga, ¡de espaldas!: «Pintase Aurelio bueltas las espaldas porq. a su hermano mato injustamente como q.ien de berguença de tal crimẽ non muestra la cara, segũt fiso cay̆ a su hermano abel», dice antes el texto, en la acostumbrada explicación del subsiguiente dibujo.

SILO, de túnica y cinturón ancho y rico, levantando la espada, en el campo. A nuestra izquierda, imponente y bigotuda, «*su mugr*» [*Adosinda*].

MAUREGATO, absolutamente vestido de moro granadino (capuz sobre la túnica, encapuchada la capilla), con espada pendiente de tahalí del tipo de las de Boabdil.

VEREMUNDO I, de túnica, apoyándose en la espada. A la derecha, la esposa *Nunilio*, sentada, atendiendo a los infantitos *Ramiro* y *García*, sentados al suelo.

ALFONSO II el Casto, en una basílica (?), cuando, arrodillado, recibe de *dos ángeles* la cruz (¡que no conoció el miniaturista!, pues la pinta de palo, apenas desbastado). Es éste el único dibujo que por menos logrado parecería de mano distinta del resto.

RAMIRO I, con alabarda y espada, en el campo; a lo lejos, un castillo. Al margen de la derecha, conversando, la magnífica figura de la *Reyna* (1) y *García* y *Ordoño*, mozos.

ORDOÑO I, de punta en blanco y manto, levantando una lanza. A la derecha, sentada, la Reina [*Nuña* o Munia Dona], rodeada de cinco hijos, *Alfonso* [III], meditando, y sus cuatro hermanos, a los que hubo de sacar los ojos, *Beremundo*, *Ramiro*, *Ordoño* y *Froila*.

ALFONSO III, embrazando espada y escudo, de punta en blanco. En el margen de la izquierda, arriba, asomándose a ventana, charlando, los infantes *García* [primogénito] y el clérigo *Gonzalo*, y abajo, la *Reina Ximena* que convence a los otros hijos segundones, *Ordoño* [II] y *Froyla* [II], para que destronen al padre.

GARCÍA, galán, con puñal colgando de la cintura.

ORDOÑO II, con alabarda, de punta en blanco. En el margen de la derecha, la *Reina* [*Elvira?*] habla con San Pelayo (2).

FROYLA II, de túnica de largas mangas perdidas, apoyado en la espada. A

(1) En realidad, no tuvo Reina Ramiro I, sino esposas antes de reinar: Paterna y Urraca.

(2) Repasando el libro de las *Reinas Católicas* del P. Flórez, no veo a ninguna de las tres esposas del Rey en relación con San Pelayo. La segunda y repudiada Doña Aragonta, de la familia de San Rosendo, murió en olor de santidad, y San Rosendo vió algo milagroso a su muerte, y ello me llevaría a pensar aquí en que es San Rosendo y no «San Pelayo» el representado por el pintor (a pesar de la letra) y que la Reina habría de ser Doña Aragonta.

la derecha, la *Reina D.ª Nunilona* distraída de la lectura por sus hijos niños *Froila* y *Ordoño* (1).

ALFONSO IV, de túnica. A la izquierda, *Ordoño el Malo* [IV] sin corona, dirigiéndose a la *Reina Ximena*, su madre.

RAMIRO II, en traje de corte, luchando en el campo, con la espada y la tarja. A la izquierda, al alféizar de una ventana, el primogénito *Sancho* [I] y la *Reina D.ª Urraca* (2).

ORDOÑO III, de ropa larga, con cola, teniendo en las manos el cetro y el estoque. En el margen, izquierda, la *Reina* [*D.ª Elvira*] y el joven primogénito *Veremundo* [II], conversando en una ventana.

Ordoño IV, herido, atravesada espada al pecho, cogiendo un puñal, vestido de traje pacífico.

SANCHO I el Gordo, de túnica y cinturón ancho, recibiendo del *Conde Fernán González* el homenaje del azor y el caballo. A la ventana, derecha, la *Reina* [*D.ª Teresa*] y el primogénito Ramiro [III] (3).

RAMIRO III, de paje, apoyado en la espada.

VEREMUNDO II, apoyándose en palo y vendado el pie, por el mal de la gota. A la izquierda, en ventana de fortaleza, el *obispo de Oviedo*. Abajo, y a la derecha, el toro que se arrodilla y deja coger las astas por el *arzobispo de Santiago*. Más arriba, en ventana, una *monja* y *la Reina Elvira*. En otra ventana más alta, el joven primogénito *Alfonso* y *otra Reina* (4).

ALFONSO V, de punta en blanco, sin armas ofensivas, clavado ya en el pecho un dardo. En ventana, a la derecha, la *Reina* [*D.ª Elvira*] y la futura primera Reina de Castilla *D.ª Sancha*, su hija.

VEREMUNDO III, atravesado de lanza, en el campo de batalla, con traje pacífico.

El CONDE FERNÁN GONZÁLEZ, sobre caballo al galope, combatiendo, de punta en plano. En el margen, derecha, los bustos de *Layn Calvo* y *Nuño Ra-*

---

(1) También aquí sería inexplicable el dibujo con sus letreros, pues los hijos fueron tres: Alfonso, Ordoño y Ramiro, y no dos: Fruela y Ordoño, y los tres perdieron los ojos, al aspirar el mayor al trono en competencia con primos más poderosos.

(2) Falta el primogénito Ordoño III.

(3) Es esta la ilustración reproducida en el libro del Sr. Menéndez Pidal, por fotografía del Sr. Conde de Bernar.

(4) Es difícil esclarecer esta lámina, pues sería natural que se hablara de las dos Reinas Doña Velasquita y Doña Elvira, cambiadas en el dibujo, y acaso sus hijos respectivos la infanta Doña Cristina, monja al fin de sus días, y el heredero Alfonso V; pero los datos históricos son tan confusos en sí mismos, como esa interpretación gráfica del siglo XV.

Sabida es la leyenda de cómo injustamente fué castigado el Arzobispo, por pecado contra Natura, a ser víctima de un toro bravo, y cómo milagrosamente, al coger las astas, cayéronle al bruto y quedaron en las manos del prelado.

sura, los jueces de Castilla. Del yelmo sale astil de pendón, con la cruz florenzada (1).

El Çid Ruy Dias, luchando, con inmensa espada levantada, sobre inmenso caballote de escorzo inverosímil. De penacho del yelmo un astil con pendón de león heráldico. Todo un margen, izquierda, en seis espacios estrechos, los bustos de su genealogía, *Layn Calvo, Fernán Laynes, Layn Fernandes, Nuño Laynes, Layn Nuñios*, y sus padres *Diego Laynes* y *Teresa Nunyos*.

Don Sancho (el Mayor, de Navarra), traje de túnica larga, sosteniendo de las correas dos escudos heráldicos no detallados. Al margen, derecha, tras un pretil, se ve a la *Reina D.ª Elvira* hablando a sus hijos *D. García* (de Navarra) y *D. Fernando* (de Castilla), y con el niño (¡no suyo!) *D. Ramiro* (de Aragón) (2).

Fernando I, de punta en blanco, montado, recibe de *Santiago* unas llaves. En el margen, izquierda, tres cuadritos, bustos. *D.ª Sancha*, la Reina, hablando con sus hijos mayores *Sancho* [II] y *Alfonso* [VI]. *García*, el tercero [el de Galicia], hablando con *Urraca* [la de Zamora] y *Elvira* [la de Toro]. *Fernando* (sin corona), dirigiendo la palabra a *S.º Domingo de Silos*, por último.

Sancho II, en el campo, atravesado de la lanza, en posición supina, en traje pacífico.

[Faltan (arrancada la primera) las miniaturas correspondientes a *Alfonso VI* y a la Reina *D.ª Urraca*] (3).

(1) La razón de entrar en serie la ilustración correspondiente a Fernán González y la otra relativa al Cid, y una tercera referente a Sancho el Mayor de Navarra, se halla en el propio texto, por haberse incluído, a esta altura del libro, tres capítulos, que por excepción (salvo los primeros) no se refieren a Rey ninguno de la serie cabezalera (desde Atanarico, cap. 1.°, a Enrique IV, cap. 85), cual es la regla general en el texto, y un cuarto capítulo referente a Sancho el Mayor.

Tales tres capítulos (cuyos enunciados en el Indice van, por excepción, en tinta roja) se intitulan así:

LXII de la genealogia de los reyes de Navarra por que antes sepamos de quales los reyes de Castilla desçendieron E primero del Rey don ssancho auarca.

LXIII de la genealogia de los Reyes de Castilla desde el primer juez castellano que fue nuño rrasura.

LXIV de la genealogia del mismo costado del segundo juez castellano q fue layn calvo.

El copista del Códice de Palacio (único grave tropiezo en su tarea) equivocó el orden y copió el cap. 64, antes que el 62 y 63; se puso después la ilustración del 63, después cuatro páginas en blanco (acaso para volver a copiar lo en mal lugar copiado), después la figura del 64, después el texto del 65, que es el de Sancho el Mayor.

(2) A pesar de la legendaria gratitud de la Reina a Don Ramiro, su entenado, más natural era pensar que fueran los tres hijos de la Reina: García de Navarra, Fernando de Castilla y Gonzalo de Sobrarbe y Ribagorza.

(3) Por el trastorno de la copia en los pliegos de esta parte del libro (a que me he referido en nota al Fernán González) se hacía difícil dar nota exacta de las faltas de estas dos ilustraciones.

La causa creo que es, un hurto cometido en el códice antes de encuadernarlo, y la encuadernación tiene la signatura del Rey Carlos IV. Lo demuestra que falta en su lugar una hoja del pliego, o sea la primera del pliego O, que ya señalaba el Sr. Menéndez Pidal, sin darse cuenta que era de lámina y no de texto. Frente a esta nota, no cabe la objeción que yo me hice de que faltaba hoja y que sólo página (y no dos páginas, anverso y reverso) se necesitaban para la ilustración, porque era tan complicada como se verá ahora por los textos que la anunciaban, detalle que solicitó al desglosador y hurtador del dibujo, sin duda.

Me refiero a la correspondiente al capítulo de Alfonso VI.

En cuanto al reinado de D.ª Urraca y el Batallador, hay la circunstancia de que (por caso raro y único) no gozaron

ALFONSO VII el Emperador, en magnífico trono, con tiara imperial, túnica ceñida, cetro en la izquierda y cogiendo en la diestra un escudete, acuartelado de Castilla y León. En el margen, derecha, *la Emperatriz* [*D.ª Berenguela*] con *D.ª Beatriz* [?] tras de una ventana. Abajo, en otra, *San Adelelmo*, leyendo (1).

SANCHO III, de túnica ceñida. En el margen, a la izquierda, *la Reina Doña Blanca* y el primogénito *D. Alfonso* (VIII) al alféizar de una ventana.

FERNANDO II el de León, de punta en blanco, acariciando el puñal, espada al cinto y embrazando alabarda. A la ventana, *la Reina* [*D.ª Urraca*, de Portugal] y el primogénito *D. Alfonso* [IX].

ALFONSO VIII el de las Navas, de punta en blanco, luchando, con espada, sobre corcel encaparazonado levantado de brazos. Arriba, en redonda ventana, *Santo Domingo* (de Guzmán). Al margen de la izquierda, dos escenas, bustos, de *D.ª Leonor* (Plantagenet) con *D. Fernando* y *D. Sancho*, jóvenes malogrados, y *D.ª Blanca* (futura Reina de Francia) con las otras dos infantas *D.ª Urraca* (futura Reina de Portugal) y *D.ª Leonor* (futura Reina de Aragón). Más abajo, de cuerpo entero, *D.ª Costanza* (infanta monja), de altísimo monjil, con libro en las manos, hablando con *San Luis, Rey de Francia*, nieto del Rey. Al otro

---

de capítulo especial en el texto, sino sólo del primer medio capítulo del reinado de Alfonso el Emperador, pero con alusión a ilustración especial al acabar esa mitad de capítulo, y otra al acabar el capítulo referente a Alfonso el Emperador. Esa singularidad del texto la desatendió el *scriptor* del códice, al no dejar espacio para la ilustración del reinado de D.ª Urraca..., a no ser que antes se discurriera ponerla al reverso de la ilustración del Alfonso VI. Si esta última hipótesis fuera la exacta, la hoja arrancada y perdida fuera de doblado valor, y de dibujo muy complejo, y por eso una de las mejores o la mejor acaso del libro.

Los tres aludidos textos son estos:

[Del perdido ALFONSO VII]: pintase este rrey don alfonso armado en su cauallo por q gloriosamente muchas ballas gano || pintanse en el margen acada lado seis mugeres doña ynes doña costança doña beatriz doña ysabel e doña teresa y çayda llamada maria dela qual ouo al jnfant don sancho de qujen diximos || pintanse tambien la noble doña ximena su maceba q fue dela casa de guzman de la qual los rreys de portogal proçedieron. pintase en la inferior lina el dicho jnfante don sancho || e doña vrraca rreyna q fue fija de la rreyna doña costanza e dos jnfantes doña elujra e doña sancha fijas de la rreyna doña ysabel || pintase tambie el cond don enrriq e doña teresa su muger fija del rrey don alfonso e de su maceba ximena || pjntase tambie los rreys de portogal q dellos procedieron por orden segund benieron don alfonso q fue el primo rrey || el rrey don sancho || el rrey don alfonso segundo, el rrey don sancho por sobrenombre capello cyo cuerpo en toledo fue sepultado. do alfonso el terçero || el rrey don donjs || e don Alfonso el qrto || don pedro. don ferrnando || don jua q fue maestre de aujs || el rrey don duarte || el rrey don Alfonso el qujnto q oy rreyna en portogal asi q por todos estos rreys de portogal son doze.

No hay capítulo de Urraca y el Batallador.

En el siguiente se dice:

|| pjntase como rreyna e dos fijos suyos en el costado por cabeças, don alfonso Rey de aragon en la diestra e el conde don Remon en la synyestra e la cabeça del Emperador enla parte del conde don rremon por q fue su fijo || pintase tambien sant John de ortega por q a la sazon segnnt diximos floresció (al fol. 109'. [del propio capítulo]: pjntase con djadema jnperial ssentado por la preminençia de la dignidad por q fue llamado enperador || njnguno otro delos rreys se pjnta sentado sy no solo este por la singularidad del titulo jnperial || pjntase en el margen su mujer la enperatris e doña beatris su fija q fue muger del rrey de Françia || e santo adelelmo q a la sazon floresçio cuyo cuerpo fue sepultado en la yglia de su nombre titulada q es ssanto adelelmo çerca los muros de la cibdad de burgos en la parte de fuera.

(1) No tuvieron los Reyes-Emperadores hija Beatriz. Creía errata por Doña Sancha, queridísima hermana del Rey y que fué llamada Reina y que ejerció funciones de tal. El dibujo no la hace de menor edad que la Emperatriz. Para ser Doña Rica de Polonia, segunda esposa de Alfonso, faltaríale la corona.

margen, derecha, sola la hija mayor *D.ª Berenguela.* (¿Y el único hijo logrado, D. Enrique?)

ENRIQUE I, de doncel, muchacho, llevándose a la herida cabeza [de la teja] la diestra, mientras que enfílase la corona en el brazo siniestro. Al margen, a nuestra izquierda, en ventana, parece que se horroriza su [prometida] esposa (la venerable virgen *Mafalda* de Portugal), con corona ya ésta y abano en la siniestra.

ALFONSO IX, de ceñida túnica, cetro y apoyándose en el estoque. Al margen, izquierda, en ventana, se ven la *Reina D.ª Berenguela* y los hijos *Fernando* [III] y *Alfonso* [de Molina].

FERNANDO III, montado, de punta en blanco, recibiendo de *un moro* las llaves de la ciudad de Sevilla, representada con su torre mora de la catedral ya gótica, con cortinas, puertas y torreones de muralla, con alguna *mora* sobre el adarve de la puerta y *dos soldados* en el de un torreón. Al margen, izquierda, cuatro cuadritos, *la Reina D.ª Beatriz* con *D.ª Catalina* (1). Los infantes segundones, niños, *Fadrique, Manuel* [padre de D. Juan Manuel], *Sancho* (arzobispo), *Felipe* y *Enrique* [el Senador]. El primogénito *Alfonso* [X] ya con corona (!), *D. Luis* y *D.ª Leonor*, por último [hijos de la Reina D.ª Juana de Ponthieu] (2).

ALFONSO X el Sabio, en trono, de ceñida túnica, levantando cetro y cogiendo un libro. Al margen, derecha, tres cuadritos: la Reina *D.ª Violante* [*de Aragón*]. Los hijos mayores, *Fernando* (el de la Cerda) y el sucesor, *Sancho* [IV]. Los restantes hermanos *Berenguela, Pedro, Juan, Diego* y *Leonor.*

SANCHO IV, de ceñida túnica, embrazando espada y escudo. En el margen, derecha, dos ventanas. En la primera, *D.ª María de Molina* y sus hijos *Fernando* (IV) y *Pedro.* En la otra, *D. Enrique* con *D.ª Isabel* [futura duquesa de Bretaña].

FERNANDO IV, de paje, muy galán. En el margen, izquierda, a la *Reina D.ª Constanza* con sus hijos *D.ª Leonor* [futura Reina de Aragón] y D. Alfonso (XI).

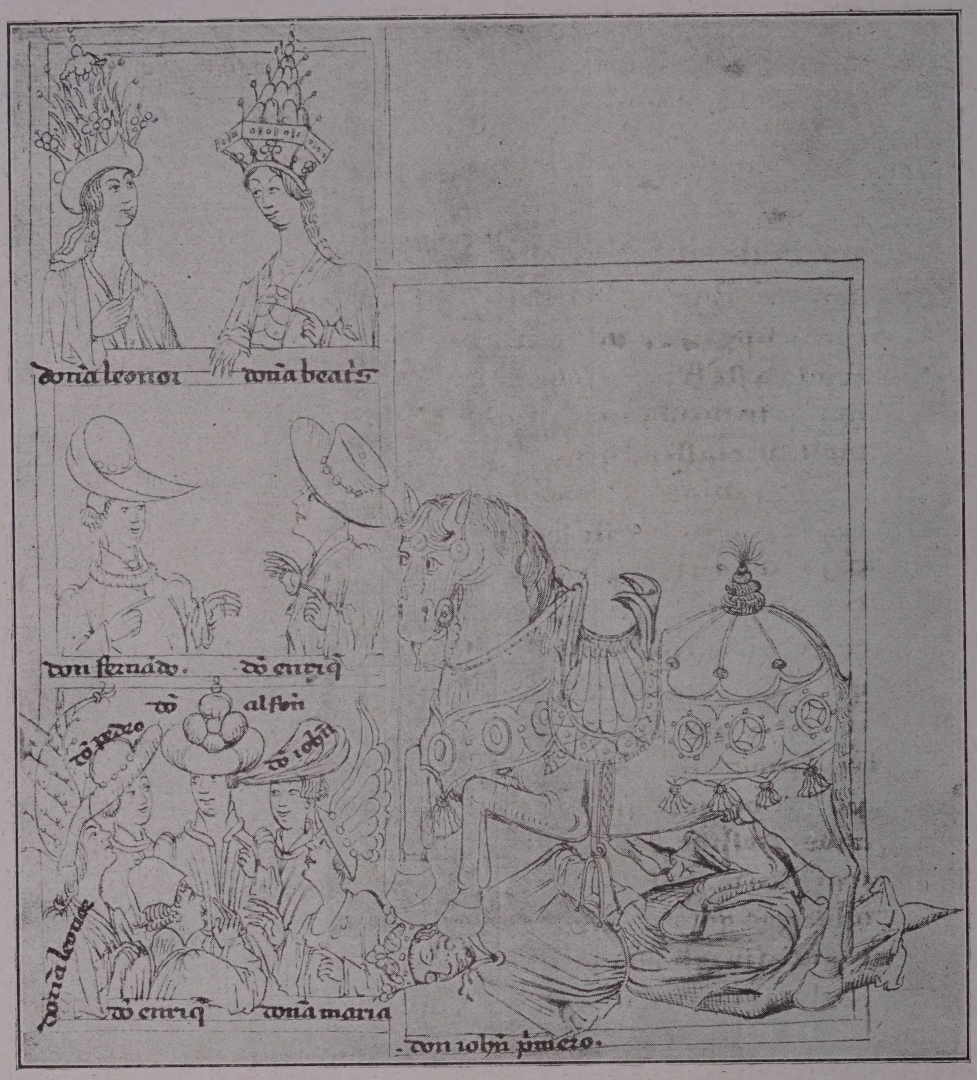
ALFONSO XI, de punta en blanco, embrazando la espada y cogiendo la vaina. Al margen, izquierda, en cuatro cuadritos de bustos: la *Reina D.ª María*, los infantes *D. Fernando* [primogénito] y *D. Pedro* [I], la favorita *D.ª Leonor*

(1) Error absoluto éste de Doña Catalina, pues ninguna Catalina hubo en la familia. Serían las dos sucesivas Reinas, las de esta ventana, Doña Beatriz de Suabia y Doña Juana de Ponthieu.

(2) Esta infanta Doña Leonor fué primera Princesa de Gales, luego heroica Reina de Eduardo I (chupó en Tierra Santa la ponzoña de una herida del Rey), y el recuerdo de la traslación del cadáver lo marcó el Rey viudo con notables cruces, desde Nottinghamshire a Westminster, de muchas de las cuales guárdase vivo el recuerdo: la última del largo trayecto, es la todavía subsistente (restaurada), que ha dado nombre al centro del Londres oficial: *Charring Cross.*

D. Enrique II el de las Mercedes, su esposa D.ª Juana Manuel y sus hijos el Príncipe de Asturias D. Juan [I] y D.ª Leonor (futura Reina de Navarra).

de Guzmán, la prole de los bastardos, por último, o sean *D. Enrique* [II] de Trastamara, *D. Pedro*, otro *D. Pedro*, *D. Fadrique*, *D. Sancho*, *D. Fernando* y *D. Diego*.



D. Juan I, muerto en Alcalá de caída de caballo; sus esposas D.ª Leonor de Aragón y D.ª Beatrlz de Portugal; sus hijos D. Enrique [III] y D. Fernando de Antequera, y los hijos de éste los «Infantes de Aragón».

PEDRO I luchando con *Enrique II* en el campo, ambos de punta en blanco, y cuando (sin necesidad de ningún Dugueslín) recibe el Rey en la frente la punta del puñal fratricida. A lo lejos, el castillo de Montiel. En el margen, izquierda, en cuatro cuadros o ventanas, la Reina menospreciada *D.ª Blanca* [de Borbón], con vaso del tósigo; *D.ª María de Padilla*, la predilecta, con abano en la mano; la hija *D.ª Constanza* con el esposo *D. Juan de Lancáster;* y la nieta (de éstos hija) *D.ª Catalina* al casarse con *Enrique III*, devolviendo la

D. Enrique III el Doliente, su esposa D.ª Catalina de Lancáster, sus hijas D.ª María (fué Reina de Aragón) y D.ª Catalina y el Príncipe de Asturias D. Juan (II).

legitimidad a la dinastía del bastardo. En una página, pues, el drama trágico de Montiel y a la vez la futura cancelación del fratricidio.

ENRIQUE II, de túnica ceñida, embrazando el cetro y apoyándose en la espada. Al margen, derecha, la *Reina D.ª Juana* [Manuel] arriba, y sus hijos *D. Juan* [I] con *D.ª Leonor* [futura Reina de Navarra] abajo, en dos ventanas.

D. Enrique IV, el Impotente, montando a la jineta y adulado por el pintor coetáneo como vencedor de los moros granadinos.

JUAN I, de túnica ceñida, pisoteado y muerto por su propio corcel. Al margen, izquierda, en tres ventanas o cuadritos, bustos, sus dos esposas *D.ª Leonor* [de Aragón] y *D.ª Beatriz* [de Portugal]; sus dos hijos *D. Fernando* [de

Antequera] y *D. Enrique* [III] el Doliente, y en nidada aquellos famosos infantes de Aragón, que años después el poeta preguntaba que «¿qué se hicieron?», hijos del de Antequera: *Don Alfonso* [V de Aragón], *D. Juan* [II de Navarra y de Aragón], *D. Pedro* [muerto luchando en Italia], *D. Enrique* [fundador de la casa de Segorbe], *D.ª María* [Reina de Castilla, esposa de Juan II] y *D.ª Leonor* [Reina de Portugal, esposa de D. Duarte].

ENRIQUE III, de túnica ceñida, en trono de dosel gótico, embrazando la espada. En el margen, derecha, a una ventana se ven los bustos de la Reina *D.ª Catalina* [de Lancáster] y de sus hijas *D.ª Catalina* [casada con D. Enrique el de Segorbe] y *D.ª María* [Reina de Aragón, casada con el Magnánimo]. Con la madre y las hermanas conversa, desde la calle, de paje, el primogénito *D. Juan* [II].

(Falta, arrancada, la hoja y el dibujo correspondientes a *Juan II)* (1).

ENRIQUE IV, embrazando lanza, de punta en blanco, con gonela o sobretúnica, montado a la jineta, silla de altos borrenes, estribos arábigos, sobre corcel que con sus cuatro cascos pisa cuatro cortadas cabezas de moros granadinos. El yelmo, con rama y una cimbreante granada en ella. Nada en los márgenes (2).

Aunque la granada, y con el lema «agridulce», fué la *empresa* particular del Rey impotente, aquí acompañada de las cuatro cabezas degolladas de

---

(1) Otra hoja, que por serlo (y no página) me inclinaba a creer no pintada, hasta que el recuento de las hojas de cada pliego, comprobando el recuento previo del Sr. Menéndez Pidal, me lleva a asegurar que es hoja arrancada y hurtada antes de encuadernarse el códice en tiempos de Carlos IV. Es la hoja 12 del pliego R.

Y también aquí (como en la hoja hurtada, correspondiente a Alfonso VI) se ve la causa de la predilección del ladrón, en lo rico de la miniatura, ya que el texto, al caso, decía:

Pintase armado el rrey don Jhan en su cauallo porque en diuersas guerras e batallas poco menos todo lo mas de su bida fizo ocupado asy sobre çeuiles || así sobre de çeviles e comarcanas disenssiones dentro en su rreyno como tambien algunas bezes contra los rreys de aragon e nauarra || otras bezes contra los moros la qual guerra el tenia mucho en boluntad || aunque por otras guerras çiviles e domesticas non la podia continuar || pintase en el margen la rreyna dona marja su muger primera, e de yuso della el principe don anrriq su primo genito q oy rreyna || ..... || e las inffantes dos fijas suyas doña catalina e doña leona q ante la cumplida hedat fallecieron || de la ot parte se pita la rreyna doña ysabel su muger || e de yuso della el infante don alfonso e la jnfanta doña ysabel sus fijos en hedad de niñes || cuyo estado e bida la mysericordia del señor con prosperidad guarde || y pintase maestre vicente flayre de la horden de los predicadores q en tpo deste rrey por doteija [?] santa cta res.ª° qu merescio ser canonjzado e pusto en el catalogo de los santos.

(2) El texto explica la ilustración, así: «pintasse en el cauallo armado porque rescebido el cetro e gouernacio del rreyno luego fizo guerra a los moros || e a la manera de la gineta por q de aqlla manr de caualgar mas de grado e amenudo acostumbra», pero lo de cabezas de moro y lo de la granada, no lo explica el texto y lo atribuyo a iniciativa del dibujante.

¿Por qué no se pintó a la Reina?...

¡Todavía no hay que pensar en las futuras vergüenzas del reinado y el tálamo. Pero es rara la exclusión en 1456, en que el autor, por letra del traductor (e igual se dice en el texto original latino), alcanzó las regias bodas, sin hacerlas traducir al ilustrador, con la figura de D.ª Juana, pues el texto se reduce a esto: || despues venido a Córdoba çelebró [el Rey] sus bodas con la rreyna doña Juana su muger fija del rrey don duarte de portogal || ca por algunas cosas por autoridad del ppa nycolao quinto se partiera de doña blanca fija del rrey don Juan de nauarra su tio que uino coujera». Las tales «algunas cosas» fueron la al menos «relativa» impotencia de D. Enrique para con D.ª Blanca, con sentencia canónica consiguiente de nulidad del matrimonio.

mahometanos, es visto que alude a las campañas, tan incruentas, de la guerra de Granada: en los cuatro primeros años del triste reinado de este Monarca de temple tan poco varonil y arrestos tan blandos. Lo cual convierte a este dibujo en una descarada lisonja al Monarca reinante.

Comparando este retrato ecuestre con el ya tan conocido del mismo extraño temperamento del Monarca, del dibujo del códice de Stuttgart del *Viaje* de Jorge de Einghen, ya tan reproducido entre nosotros, luego se echa de ver que ambos son verdaderos retratos, fisonomías tomadas del natural, aunque el dibujo del libro del noble viajero, en 1457, más realista, de admirable expresión de la verdad cotidiana en el aire y porte del Rey, sea otra cosa que este lisonjero apunte a la pluma, que quiere ofrecernos la imagen de un guerrero, cuando apenas logra darnos la mentida andanza de un pacífico justador, gran jinete y cazador, eso sí. Que Enrique IV era dado a la jineta lo han comprobado los historiadores, por lo demás; mas las algaras de Granada de 1457, 58 y 59 no fueron sino paseos militares, hasta con órdenes reales de hacer en las propiedades el menos daño posible.

Tiene, pues, el último dibujo de nuestro códice valor de testimonio histórico, que es lástima no haya llegado a aprovechar D. Antonio Jaén en su reciente libro *Segovia y Enrique IV*, en que se trata más del hombre que del reinado.

¡Y su carácter histórico tendría la penúltima ilustración, la del reinado de Juan II, desgraciadamente perdida! Valor histórico bastante menos auténtico, pero todavía apreciable, vemos en los antepenúltimos dibujos, referentes a las fisonomías de Enrique III el Doliente, y aun de Juan I y de Enrique el de las Mercedes, a juzgar porque la cabeza de éste, comparada con su estatua yacente de Reyes Nuevos de Toledo, todavía se ve que da una misma idea.

El resto de los dibujos, y aun esos mismos, sobre todo en lo no principal de los últimos, son creación caprichosa y amanerada del fertilísimo ingenio de un artista desconocido, muy español y muy despreocupado de cánones y de reglas.

El amaneramiento es ingenuo, pero muy expresivo, por ejemplo, en las manos. La ignorancia es también ingenua, pero simpática, por ejemplo, en los caballos, en escorzos imposibles, ¡cuando tan fácil fuérale a un pintor de entonces reproducirlos de los jinetes de sellos céreos, tan estilizados, pero tan admirables de actitud y movimiento!

No sufría nuestro artista, gracias a Dios, semejantes imitaciones, y lo que dibuja es su dibujo, su manera personal de interpretar la realidad. Es un simpático rebelde en su siglo, y no sé si imaginarlo artista aragonés (con ser tan de

solar castellano el códice), recordando al rebelde Goya del 1800 y al rebelde anónimo pintor del retablo de Argües (del Museo Arqueológico Nacional, escenas de la leyenda de San Miguel) de por aquel entonces, promedio del siglo XV. En la lámina de Don Rodrigo, la fimbria de la veste del conde Don Julián, traidor a su patria y a su Dios, tiene letras que dicen EGO A DEU, ocultándose por cortarse algo la figura una primera, que si era N (como creo), daría en lengua catalana el NIEGO A DIOS, por lo que más que aragonés, resultaría ser catalán o valenciano (o mallorquín) el simpático artista.

Lo más hermoso no es un dibujo u otro, aislados, sino la espontaneidad, la irrestañable vena de frescura con que se le ve que rápidamente acudió el dibujante a ilustrar la Historia de España, con espíritu de psicología dramática muy espontánea, a las veces.

Siendo en puridad los tipos, los trajes civiles, las armas y las armaduras y los muebles y los edificios cosa del tiempo del dibujante, todavía la Junta de Iconografía Nacional, a propuesta mía, ha hecho hacer la reproducción íntegra de los 86 dibujos, y es lástima que por una institución o por otra no se publiquen todos, ahora que en Bélgica, en Francia y en otras naciones tanto interés se va poniendo en la reproducción íntegra de las miniaturas de códices. En los del siglo XV éste es el más español, acaso.

El códice (que tiene las cifras de signatura que delatan que procede de la Biblioteca del famoso conde de Gondomar) debió de encargarlo quien gratificara bien, pero quien se pagaba poco de la suntuosidad y del color, atendiendo más a la interpretación gráfica de lo histórico: se demuestra por el número crecidísimo de figuras enteras (cuando el texto se refiere a cabezas) y por no estar dadas ni pensadas dar de color. Pero el dibujante puso tan singular entusiasmo en su tarea, que desbordó por los márgenes, fuera algún tanto de lo previsto al hacerle el encargo, y fué ensanchándolo y excediéndolo considerablemente,... a no ser (caso poco verosímil) que imaginemos que el mismo docto personaje fuera en persona el dibujante, ¡que sería caso de gran singularidad y de excepcional interés en el siglo XV!

Esta mera hipótesis nos lleva al problema de la ocasión y fecha de la ilustración del códice.

Desde luego el análisis de los textos latino y castellano de las GENEALOGÍAS o ANACEFALEOSIS de D. Alonso de Cartagena hace desechar en principio toda idea de suponer de la misma persona del docto autor, obispo de Burgos, el encargo de este códice.

En efecto: el texto latino todavía lo estaba escribiendo D. Alonso en el invierno de 1456, cuando se disponía el Rey Don Enrique IV a salir a campaña, y murió el autor en el verano del mismo año, el día de Santa Magdalena, 23 de Julio de 1456. La Genealogía dice: «Agora al comienço del año del señor de mill e cuatrocientos e cinquta e seis...» sale el Rey a la campaña y que Dios, todopoderoso que es de las batallas, que le ampare, etc.

No hay, pues, base bastante para imaginar todo el tiempo que se había de tardar en hacer y además en escribir en bello códice, una traducción castellana del texto latino. A mayor abundamiento, al final el traductor ya añade la noticia de la muerte de D. Alonso de Cartagena.

El códice de Palacio, no es extracto en realidad del original ni de la traducción; la diferencia con el códice Bb. 105 de la Nacional, se reduce a no tener glosa, cuando tanta, tan variada y tan extensa la tiene el segundo; el cual segundo se fué copiando sin miras a la ilustración gráfica que el texto pedía a voces en todos los capítulos y que en tal códice no se quiso que tuviera, pensando, en cambio, en dar tal espacio a las glosas (más o menos según los capítulos) y en forma tal que se ensanchaba o se estrechaba *la caja* del texto traducido, en consideración y previsión de la mayor o de la menor entidad de las imaginadas glosas y de las adiciones o comentarios que se pensaba añadir a cada capítulo.

Todo lo cual me lleva a pensar que el códice Bb. 105. de la Nacional fué de la propiedad del propio traductor Juan de Villafuerte, y así su fecha de 1463 no es de necesidad que la diputemos como la propia de la traducción misma, sino del códice propio en que la transcribió para su uso personal y para acopio de otros textos y consiguiente trabajo compilatorio.

Y con esto, me veo libre para seguir pensando en que el códice de Palacio se escribió con lujo de ilustración para un magnate, príncipe o prelado, probable Mecenas de la traducción y del traductor, y para seguir pensando también (por vagas razones de estilo) en que el dibujante trabajó sus labores de genialidad despierta y bravía, más bien antes que no después de 1460 (1). La figura

(1) Acaso pueda oponerse a mi tesis el hecho de que el códice de Palacio, sin las «breues adiciones», las anuncia; es decir: la opinión del Sr. Menéndez Pidal de que es copia del de la Nacional, y que habría de ser posterior a 1463, fecha de éste. Yo confieso que no doy importancia a dicha copiada frase, pues la veo ciertamente escrita en la invocación del traductor, antes de que en su personalísimo códice (el de la Nacional) las anunciadas «breues adiciones» se fueran convirtiendo en latísimas y extensísimas. Y fuera de ellas, repito que el códice de Palacio no extracta: la idea equivocada sobre ello nació acaso de que en el índice incompleto se cuentan aparentemente seis capítulos de menos (los de la Edad antigua); pero ello es hijo del capricho de numerarlos aparte y de recomenzar la numeración al inaugurarse lo gráfico con la monarquía visigótica.

del monarca reinante, ayuda (por su relativa juventud y su aire de capitán de algaras) a aproximar las tales tareas lo más posible a los años de las tales algaras 1456-1458, y a la fecha de la redacción latina misma, y de la muerte del autor D. Alonso de Cartagena, en 1456.

Este insigne prelado, que conocía mundo, que había estado en el Concilio de Basilea y que de tierras germánicas trajo a país castellano a Juan de Colonia, el insigne patriarca de una dinastía burgalesa de grandes artistas, acaso recurrió o pensó en haber recurrido a este u otro artista extranjero (tudesco, borgoñón o flamenco), para ilustrador miniaturista de sus *Genealogías*, por él redactadas para complemento de iluminaciones en que en árboles genealógicos se vieran las figuras (cuerpo entero) de los Reyes, y además las cabezas de tantos otros príncipes, santos y otros personajes. Tengo para mí que el códice-princeps, el del propio obispo, predestinado a su cabildo catedral de Burgos (a quien todos los textos se ven dedicados), perdido hoy, estaría así iluminado por mano del Norte (donde no tenía rival entonces el arte gótico de la miniatura), o acaso, por mano italiana.

Mas el códice, en traducción castellana, de la Biblioteca patrimonial de S. M., objeto de este capítulo, es de mano española, castellana, o aragonesa (a lo que me inclino más), o catalana o valenciana, y si atenida a la inspiración de la letra, nó a modelo que copiara, pues no hay rasgo que no se vea originalísimo, libre y de toda imitación bien despreocupado. Y aun la sujeción a la letra no es tanta que no convierta en escenas agrupadas muchas de las conglomeraciones de simples retratos que pedía el texto, olvidándose sistemáticamente el dibujante de todo *árbol* (salvo el abortado de las hojas en blanco, al final), ramas, enlaces, troncos o indicaciones de sucesión y de genealogía, en que siempre pensó D. Alonso de Cartagena, y que todavía (como veremos en el capítulo siguiente) se mantenían en códices de su libro escritos e iluminados en pleno siglo XVI.

Resumiendo: el anónimo iluminador, coetáneo del autor y del traductor, era tan español como ellos, y se debe pensar en que pudo hacer sus 82 variadísimos dibujos por 1460 (pocos años antes o pocos años después), legándonos, no una mera serie regia icónica, sino acaso la primera ilustración gráfica de toda la Historia de España.

CAPÍTULO XXVIII Y PENÚLTIMO, QUE DEBIERA SER DE LOS SEGUNDOS

La serie de retratos del códice latino de la genealogía de don Alfonso de Cartagena, escrito e iluminado para la Emperatriz Doña Isabel de Portugal, por 1535.

Estudiando el códice castellano de la «Genealogía» del obispo de Burgos, traducida por Juan de Villafuerte, era de rigor averiguar si, como en el texto romanceado, también en el latino se suponían, se anunciaban y se describían dibujos o miniaturas. Y vista la primera de las dos ediciones que se conocen del texto latino, la impresa en Granada en la oficina tipográfica famosa de los Hijos del célebre Antonio de Nebrija, luego se demostró lo que imaginábamos, que la idea y sobre la idea los detalles de la iluminación o ilustración del texto eran del original latino: más aún, base absoluta del dicho original latino, cañamazo para el bordado del texto primitivo (si cabe la expresión), aunque los editores hubieran impreso el libro, por ellos llamado algo pedantescamente ANACAEPHALEOSIS, sin grabados ni ilustración alguna.

El interés en hallar el códice latino primitivo, acaso modelo (aunque ya pensábamos que no) del castellano estudiado en el capítulo anterior, nos movió a pensar en los tesoros guardados en la Catedral de Burgos, supuesto que a su cabildo fuera el libro dedicado en todas sus redacciones. En Burgos (lo podemos afirmar, por testimonios autorizados) ni en la Catedral (1), ni en la Biblio-

(1) Sobre no constar en la doctísima «Historia del templo catedral de Burgos», del canónigo Martínez Sanz (Burgos, 1866), donde otros códices de D. Alonso de Cartagena se mencionan, asegúranme que no hay allí códice de la «Genealogía», el docto catedrático D. Eloy García de Quevedo Concellón y el ilustre canónigo D. Felipe Pereda, que veinte años ha sido archivero del cabildo, amigos míos ambos, y consultados al caso de este capítulo y el anterior.

El cabildo de Burgos lo que conserva de D. Alonso son el discurso sobre la ley *Gallus*, su Diario al asistir al Concilio y el famoso discurso en él cuando vindicó la precedencia del Rey de Castilla sobre el de Inglaterra. V. Martínez Sanz: «Historia del templo catedral de Burgos, escrita con arreglo a documentos de su archivo», Burgos, 1866, página 307. El mismo docto y escrupuloso canónigo, en su Episcopologio, no le cita a D. Alonso de Cartagena el libro histórico tema de nuestro estudio.

teca Provincial (1), existe ni tal códice ni noticia de haberlo tenido. Tampoco existe en la Biblioteca de El Escorial (2), ni en la Nacional de Madrid, ni en la del Real Palacio. En la de El Escorial lo único que hay es un códice castellano de la «Genealogía», pero no tiene ilustraciones (3).

Y en la Nacional, uno del texto latino, y con notables ilustraciones, hallé; que es el que va a ser objeto de este capítulo, pero que, como se verá, no es el *códice princeps*—a saber el iluminado para el autor, para D. Alonso de Cartagena, acaso por un artista del Norte de Europa que él atrajera a Burgos, como del Rhin trajo al gran escultor y arquitecto Juan de Colonia—, sino que lo que guarda la Nacional es un precioso libro, pintado con delicadeza suprema por un pintor del siglo XVI: para que por sus blancas finas vitelas pasaran las

---

En la «Historia del templo» se citan por cierto varios breviarios que dejó a la iglesia (según demuestra un monumento epigráfico) un racionero de ella llamado Villahute, que murió en 1451, y que no sé si rectificadas malas lecturas (?) de su apellido y fecha, podría ser hermano (pues era Juan caballero) de Juan de Villafuerte, del traductor de la Genealogía de D. Alonso de Cartagena, persona a la que yo imagino buen *scriptor*, como pienso debió ser el racionero y por lo tanto capaz éste del regalo al cabildo, cual los breviarios aludidos (??).

(1) Aparte la noticia que me da el citado Sr. García de Quevedo Concellón, basta saber que no cita en ella códice de la «Genealogía» el Sr. Martinez Añibarro en su «Intento de un Diccionario biográfico y bibliográfico de autores de la provincia de Burgos» (Madrid, 1889), con citar (pág. 56) los del mismo libro en otras bibliotecas, y siendo como era jefe de la Provincial de Burgos cuando escribía su Diccionario.

(2) Tiene la bondad de comprobármelo, por carta que agradezco mucho, el docto padre agustino Guillermo Antolín, encargado de la catalogación de los códices latinos (ya en buena parte impresa.)

(3) Probablemente el códice *Princeps* fué el del Conde-Duque de Olivares, perdido. Véanse los textos siguientes:

396. *Anacœfalœosis nempe Regum Hispanorum, Romanorum Imperatorum, Summorum Pontificum; necnon Regum francorum* (ad Burgense capitulum, ut ex præfatione colligitur, quam innuitur etiam, quâ formâ voluerit auctor hanc recapitulationem seu arborem historiâ expositum chartis consignari), ex illa nempe maioris operæ, quam Ioanni nuper defuncto Regi nuncupatam olim obtulerat, ad maiorem brevitatem redacta; et ab Athanarico Gothorum Rege usque ad Henrici Castellæ Regis IV initium, sive ad ultimum usque Februarii diem anni MCDLVI quod in fine ait continuata. – Hanc primum in lucem emisit Xantus, seu Sancius Nebrissensis Antonii filius, unâ cum Roderici Ximenii Toletani (etc) Ioannis Gerundensis antistitum, eiusdemque Antonii Nebrisensis Catholicorum Regum historiis, Granatæ anno MDXLV, in folio.—Unde iterum commissa fuit *Hispaniæ illustratæ* corpori ab Andrea Schoto.—Sub *Genealogiæ Regum Hispanorum* titulo laudat hunc commentarium Didacus Roderici de Almela in *Valerio suo historiarum* lib. 8, tit. 6, cap. 9.—Attamen *Anacephalœôsis* titulum præsefert codex antiquus, qui apud Olivarensem comitem fuit manu scriptus (l)[1] Vulgari autem lingua.

(Nicolas Antonio. Biblioteca Veterris Hispanæ, pág. 262, t. II, lib. X, cap. VIII.)

Tomo IV, columna 1.479 del Ensayo de Gallardo.

[n.º] 4.541. D. Biblioteca selecta del Conde-Duque de Sanlúcar, Gran Canciller, de materias hebreas, griegas, arábigas, latinas, castellanas, francesas, tudescas, italianas, lemosinas, portuguesas, etc.

Ms. en fol. de 506-h. copia sacada con primor del catálogo original, por D. Manuel Angulo, en Madrid, año de 1744. Existe en la biblioteca de la Academia de la Historia (Z. 72), en pasta, con este título: «*Biblioteca Olivariense*». Ms. tomo III.

El copiante dice en una advertencia preliminar que «esta copia está fiel y puntualmente sacada del original que se conserva en la *Biblioteca del Excmo. Sr. Duque de Huéscar*», y añade que se titula «*Catálogo de la Librería*».

De este catálogo entresaco solamente los artículos que hacen a mi propósito.

La selecta y rica biblioteca del Conde-Duque fué últimamente a parar a Sevilla, al convento del Angel, carmelitas descalzos; poseo algunos artículos [léase libros] de ella, con notas que lo acreditan.—*Gallardo.*

. . . . . .

Alphonsi de Cartagena, episcopi Burgensi.– Anacephaleosis. Historiæ Regum Hispaniæ et eaquæ de arabico transtulit in hispanum sermonem; et alia ejusdem *Opuscula:* in fol, antiqua nota. (C. 11.)

. . . . . .

Historia de los Reyes de España desde Teodorico hasta Don Ioan el I, con un tratado *De las diferencias* que se ofrecieron entre Castilla y Portugal sobre las Islas de Canarias. Es el autor D. Alonso de Cartagena, obispo de Burgos, y contiene también la *Corona Argentea* del Emperador Federico en Roma, año 1450, en fol. antigua nota. (C. 11.)

blancas finas manos de la Reina de España, Emperatriz de Alemania, Doña Isabel, y para que por su limpia escritura sus ojos azules fueran llevados para aprender ella o para recordar y acaso para enseñar a sus hijitos el Príncipe y las Infantas, la Historia de la gran monarquía castellana, principal entre las Coronas hereditarias de aquella a la sazón principalísima dinastía de los Habsburgos.

El bello breviario de tal historia merece ser descrito y analizado y que de él ofrezcamos algunos fotograbados.

«Liber genealogie regum hyspanie compositus permodum arboris et dirigitur | venerabilibus dominus decano et caplo insignis ecclesie Burgen. Et fuit conpo | situs a reuerendissimo domino Alfonso de Cartagena eiusdem ecclsem epo.»: Es el título.

Son dos folios sin numerar al principio + 43 folios numerados escritos + el 44, 45 y 46 en blanco (y rayadas las columnas y líneas para escribir), de 33 × 25 cm., en vitela; las columnas, cada una, de 24 × 7 cm. Dos folios de papel, de guardas; encuadernado de piel (amarillenta clara), grabados (y dorados) en losanges con flor que no llega a ser una lis; dice el tejuelo: «Genealogiæ Regum Hispaniæ»; signaturas que tiene: 64 (en etiqueta), Reserv. 59,3; V-12-6; R. III-27. En los folios absolutamente en blanco estos dos detalles: en el segundo folio no numerado, en letra pequeña cursiva *Mayno*, y en el folio 45 «*Henricus 4*» al primer tercio de la segunda columna.

En el fol. 43 termina... «Qui in trinitate perfecta viuit regnat deus in secula secolomq amen. Sit deus bnedictus et laudabilis et gloriosus et superexaltatus perinfinita seculorum secula Amen. Qui scripsit scribat: et semper cum domino uiuat. Dionysius uocatr; et ille bnedicatur».—Deo gratias.—

Estas últimas palabras, después del «amen», faltan, como es natural, en la «Genealogía» impresa (Hijos de Nebrija, en Granada, editio *princeps)*, aunque todo el resto, desde el comienzo al fin, es en el texto igual. El título en ella es así: «Domini Alphonsi de Cartagena esiscopi burgensis Regum Hispanorum, Imperatorum, summorum Pontificum, necnon Regum Francorum anacephæleosis».

La primera diferencia (la de la suscripción) nos ofrece el nombre del *scriptor,* creeré que de este códice (mejor que del dechado que se copiara): Dionisio.

El folio 1 que reproducimos es el único que tiene los márgenes decorados: en oro sobre un rayado azul plumeado que da azul claro. El espacio intermedio en oro sobre un igual rayado rojo que da rosa. La capital es en azul, sobre

DIEGO DE ARROYO (?).—Folio 1.° del códice de la Emperatriz D.ª Isabel de la Genealogía de D. Alfonso de Cartagena.

rojo con dibujo dorado; dentro oro, y en él el águila imperial en negro, con el escudo de la Reina-Emperatriz de España Doña Isabel de Portugal: partido del de su marido Carlos V, y el de Portugal, con todos los colores debidos en cada

uno de los cuarteles; la corona imperial de oro, sobre gorra azul. El *Jhs* de arriba, de oro sobre fondo rojo. En letra roja el título del libro (tres líneas) y el resto en letra negra; las rayas violáceas. El escudo del centro lo repite el iluminador en las miniaturas correspondientes a toda la monarquía visigótica y no después. Es, pues, un fantástico escudo de la monarquía bárbara, caprichosamente tomado de los países del mundo germánico. Es así. Acuartelado. 1.º, fajado de plata y gules, el cancerlín de oro (que es Sajonia); 2.º, de azur, las tres coronas de oro (que es Suecia); 3.º, de oro, el león rampante de sable, negro (que es Flandes); 4.º, de plata, el león rampante de gules (que es León). Dicho escudo sobre fondo rayado en azul.

No hay ilustración (salvo las capitales de colores sobre oro o viceversa) hasta el fol. 8, donde comienza lo icónico con Athanarico (al árbol del centro) y Wulfilas (Godilla) en medallón, dentro de la columna segunda. De aquí en adelante en los más de los folios y sus folios vueltos hay árbol (policromía) al centro y en óvalos contra él, los Reyes de cuerpo entero (uno o dos o tres) y en cartelas sus nombres, y en general escudos: todo lo cual parece colgarse siempre del árbol. El verde (ramajes) no es tan claro y alegre como los demás colores, violeta lavado para el fondo de los medallones (interiores), azules puros (celajes), rojos, verdes (suelo de campo), oro (mucho), etc. Las figuras regias en general, en blanco tocado de oro y modelado en gris. En los escudos, más puros y más vivos los colores.

Hasta Rodrigo se repite el escudo dicho (entre Gisalarico y Teodorico, único caso, añadido de un cuartel de águila negra bicípite explayada sobre fondo de oro). Desde Pelayo se usa el solo escudo de plata, el león de gules rampante. Desde Fernando I el acuartelado de Castilla y León, viéndose en determinados lugares oportunos un acuartelado de Castilla y Navarra [moderna], el partido de Navarra y Aragón (barras) o el de Portugal (sin bordura de Algarbes) en los capítulos particulares de sus genealogías privativas.

No hay página sin ilustración iluminada desde el fol. 8 recto al 42 recto, y generalmente en todas sólo decorado el centro y con retratos de uno o más Reyes, con árbol. Si el texto no los consiente (fol. 30 v.º, 33, 34 v.º, 36 v.º, 39) se sustituyen por árboles también, con escudos y adornos, o bien por decoración de candelabros platerescos decorativos (fols. 40 v.º, 41 y 41 v.º), con escudos y con llamas en lo alto del pebetero.

Todo lo dicho (menos en la portada) sobre el blanco marfileño del pergamino, sin pintarle el fondo al espacio decorado.

Se escribiría primero el códice y se iluminaría después, naturalmente (sino el *scriptor* habría de estropear las miniaturas), pero en realidad en éste no veo al caso que nunca el pincel cubra alguna letra, o viceversa que la letra cubra alguna pincelada. Pero, como reservado el centro para los Monarcas (cuerpo entero), todos los demás personajes (busto corto) van en general destinados a las *cajas* de las columnas de lo manuscrito, el *scriptor* tuvo que dejar el debido espacio libre, para lo que imagino que le daría hecho el esbozo el miniaturista.

En la serie (cuerpo entero) de los Monarcas, claro que se respeta el texto en lo de vestirles traje civil o militar (de punta en blanco), de ponerles vivos o muertos, etc.

Señalaré sólo las singularidades. *Alarico* ecuestre lucha ante Roma (bandera imperial suelta con águila bicípite); *Gisalarico* también monta; junto a *Theudivs* muerto está el regicida enarbolando una porra. *Sisebuto* embraza tarja de gules, la cruz llana de plata. A *Suintila* le sigue el niño. *Bamba* tiene tarja igual a la dicha y viste de punta en blanco, pero sobre ello va la negra capilla monacal (sin escapulario). Es muy negra la prisión de *Vetisa*. *Rodrigo* yerra triste envuelto en capa negra, y en el árbol de su retrato y en el de enfrente las ramas caen péndulas, desmayadas. En el segundo un óvalo ofrece una batalla en el medallón, cual de armadura cincelada: al suelo la caída corona, escudo y letrero.

Pelagius embraza tarja alemana, escudo del león. *Fafila* hiere al oso en el vientre, pero bien apurado que se le ve. *Alfonsus* [I] cabalga con pendón de la cruz de gules en fondo blanco. *Aurelio*, también aquí va de espaldas. A *Alfonsvs* [II] le da un solo ángel la cruz (del tipo procesional ésta). A *Ramirus* (I), dormido, se le aparece Santiago. *Alfonsvs* [III] cabalga. *Ordoñius* [II] embraza tarja de gules, la cruz de plata. *Veremundvs* [II] gotoso, se apoya en bastón que tiene cruz de *Tau*. A *Fernandvs* (I) le da el santo la llave de Coimbra. *Alfonsvs* 6 cabalga, con banderín de la cruz blanca en gules. Doña *Urraca* es la puesta de reina en el trono (no su marido). *Alfonsvs* 7 siéntase en trono todo dorado, sobre blanco cojín los pies. *Alfonsvs* 8 cabalga. A *Enricvs* I herido le acompaña su hermana, jovencita. *Fernandvs* 3 recibe de moro la llave de Sevilla, ciudad que el pintor no conocía. *Alfonsvs* 10 también emperador, también se sienta en trono (plateresco) muy dorado. *Alfonsvs* 11 lleva calada la cimera y el caballo cubierto de armadura entera. *Petrvs*, sin verse a Duguesclín, cae al suelo, luchando con el fratricida a puñal; dos puñales cruzados penden, además del árbol. *Joannes* I alancea cabalgando, cual en batalla, al fol. 38 v.º, y por rareza (al fol. 39) se le repite, y aquí (por caso singular) no en el centro, sino en la caja de la segunda co-

DIEGO DE ARROYO (?).—Genealogías de Fernán González, de Sancho el Mayor de Navarra y del Cid.

lumna) al caer el caballo, más mortal que el caballero. Cabalga valiente también *Joannes Secvndvs*. Y por último: *Enriqvs* 4 cabalga, al parecer a la jineta, sin nada de cabezas de moros granadinos, ni de granadas, ni de traje militar. Lleva al paso el trotón y más que lanza parece llevar una «caña» de juego.

DIEGO DE ARROYO (?).—Alfonso VI, sus cinco esposas, sus hijos, su amiga y la descendencia portuguesa de ésta

Las figuras secundarias no son tantas como el texto dice y el códice cuatrocentista del capítulo anterior puso. Gudilla (fol. de Athanarico), sí. Pero no santos (al lado de Atanagildo). La compañía de *Leouegildvs (sic)* se aminoró, faltando su suegro Severiano. A *Suyntila* le faltan los dos obispos santos, mas no a *Recinsvindvs, S. Ildefonsvs* y sus dos hijos *Costa Rex* y *Rodericvs Rex;* ni a *Rodericvs* (en el lugar propio de su reinado) las cabezas (siempre cabezas, sin conversaciones) de *Tarif, Opa* y *Julianvs comes.*

A *Pelagivs* se le agrega *Uxor* y además *Hermiselda.* No hay variación en la complicada compañía (e iguales nombres) de *Alfonsvs* (I), de *Froilla* (I), *Sillo, Veremvdvs* [I]. *Ordoñivs* I tiene cuatro de sus cinco compañeros, metidos en el lugar todos; el quinto pasó al folio siguiente mediante indicación de un vástago pintado.

Pero a *Alfonsvs* [III] toda su complicada, trágica y difícil parentela la tiene lejos...

No sigo apuntando igualdades y diferencias, pues basta lo dicho.

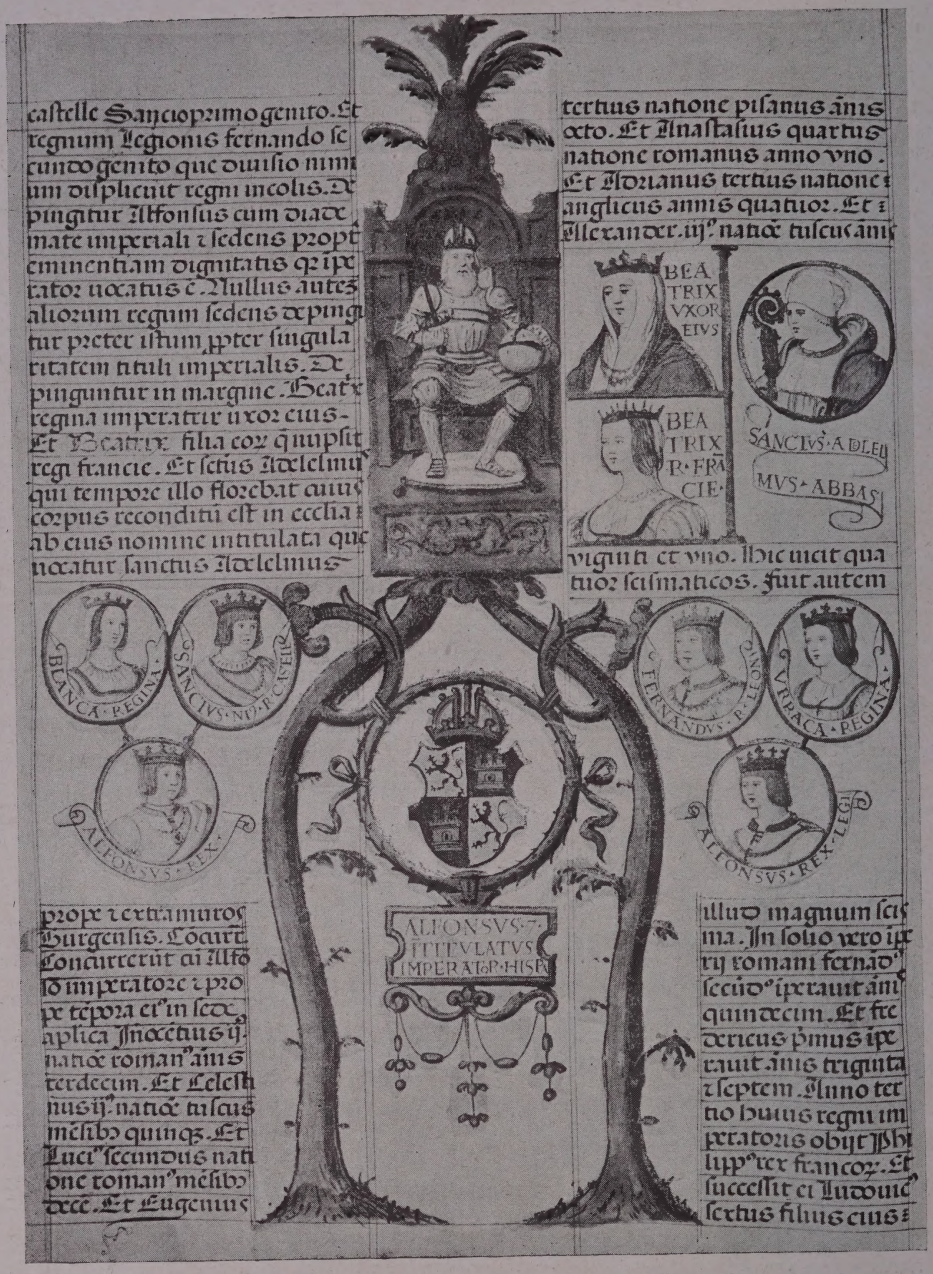
Añadiendo algo referente a lo que reproducimos:

La lámina del fol. 27 v.°, sin texto y sin rey en medio (caso raro), da en un solo efecto de conjunto la ilustración de los tres capítulos especiales de las Genealogías: las de Nuño Rasura (a Fernán González) y Layn Calvo (al Cid) y de Navarra. Medallones de fondo azul lavado claro, y en blanco y oro las figuras, sonrosadas las caras. Los dos valientes de la epopeya montando caballos blancos en corveta. Sólo el oro de estos marcos y el rojo de los escudos son notas vivas. Los letreros en letra negra.

La lámina doble del fol. 29 v.° y el 30 ofrécenos la dilatada polinubia de *Alfonsvs 6* y su bastarda descendencia, regia en Portugal: todas las figuras en blanco y gris y toques de oro. El árbol verde. Todas las letras rojas (las del texto negras). También los ángeles del escudo portugalés van de blanco, blancuzcas (algo verdosas) son las alas. El escudo rojo, los escudetes de azur: los cinco besantes de cada uno de plata.

Ya dije lo dorado del trono imperial de *Alfonsvs 7*, del fol. 31 v.°, también reproducido. Los medallones tienen aquí vivo el azul del fondo. Verde es el árbol y la laurea. Las letras rojas. El escudo de tonos intensos. San Adelelmo viste de blanco y gris. (En su lugar propio San Vicente Ferrer, de blanco y gris negruzco, de dominico.)

En la lámina a que este último corresponde, es curioso que siendo tan posterior a los hechos la iluminación, la futura Isabel la Católica vaya de simple



DIEGO DE ARROYO (?).– Alfonso, el Emperador de España, la Emperatriz, los hijos, y S. Adelelmo.

«*Infantisa*», cuando en las restantes iluminaciones, a niños o jóvenes, de uno u otro sexo, futuros Reyes se les llama (letras o abreviaturas) *rex* o *regina*, de esta o de otra corona... Lo cual parece demostrar que el iluminador del códice

conservado tenía a la vista un códice *princeps* o coetáneo del *princeps*, es decir, hecho antes de que cesara de reinar Enrique IV, y que de él copiaba letra e «indicaciones«, ya que no, nunca, estilo, modas, trajes, tipos ni cosa parecida. La incomparable Reina lleva pelo dorado, pues el iluminador lo pinta o gris tocado de negro a la pluma o más o menos dorado: unos y otros personajes, rubios o morenos, tienen igualmente blanca la tez y sonrosadilla.

Semejante detalle, de no dar nombre o letra de Reina a Doña Isabel, es lo único cuatrocentista que tiene todo el códice (aparte ser su texto del siglo XV). La letra, del XV (fines) pudiera ser, como del XVI también (pues no hay diferencia), pero es evidente que todo aquí es una cosa, letra y miniaturas: todo hecho al mismo tiempo.

Del escudo de la cabecera es todavía más evidente, que nadie en el mundo lo ha podido usar, ni lo ha usado, sino Doña Isabel de Portugal, después de casarse; y como sus bodas fueron en 1526 y su prematura muerte ocurrió en 1539, esas son las fechas extremas a que podemos llevar el códice, escritura y miniaturas, cuyo estilo, letra, dibujos, riqueza, carácter y todo detalle, armonizan absolutamente con tales fechas. El otro escudo raro que sale en la portada, ya está visto que es uno imaginado para todos y cada uno de los Monarcas visigóticos, y sólo el de Doña Isabel es el que a comitente y propietaria del libro se refiere: sin sombra de duda.

Y vamos a la rebusca del autor de las iluminaciones. Ha de ser (con probabilidad extremadísima, ya que no certeza) el pintor Diego de Arroyo.

Y como este hallazgo de obra suya pide que se deje aquí bien establecido el fundamento de la atribución, voy a extenderme un tanto en acopiar aquí los datos.

Todos los conocidos los resumía hace dos años D. Francisco Javier Sánchez Cantón en su erudita tesis doctoral «Los pintores de Cámara de los Reyes de España», con estos párrafos, a continuación:

«Pintor de Carlos V fué, según Cean, Diego de Arroyo; según Palomino, lo fué de Felipe II; de éste seríalo cuando Príncipe, pues se cree murió en 1551.»

«Acerca de este pintor se conocían los datos que se leen en un texto antiguo que viene rodando desde el siglo XVII, en que por primera vez se utilizó.»

«En la descripción del viaje de Felipe II a los Países Bajos, que escribió Juan Calvete de la Estrella en 1547, se dice iba en el séquito Diego de Arroyo, pintor de Cámara de Su Majestad, a quien ninguno en nuestra edad sobrepuja en miniatura y porcelana, y especialmente en retratos pequeños fué muy primo-

roso. Con esto y con lo añadido por Cean, que nacería en 1498, que estudió en Italia y en 1520 pintó con Francisco de Villadiego varios libros de coro para la iglesia de Toledo, era lo único sabido hasta ahora en que a su biografía pueden añadirse curiosos datos documentales publicados no hace más que veintitrés años en el «Anuario de las Colecciones Austriacas» por Rodolfo Beer.»

«Los documentos son de 31 de Marzo de 1540, 1.º de Enero de 1545 y 1.º de Julio del mismo año, todos dentro del reinado del Emperador y concernientes al pago de pintura y dibujo que se detallan: obras de la más variada calidad.»

«Era hombre que servía para todo; de indudable utilidad en Corte como la imperial de poco asiento y mucha ocupación, las «mañas bien tempradas» de Diego de Arroyo lo mismo pintaban cuatro retratos de la Emperatriz nuestra señora en «pergamino», que se pagaron «a cuatro ducados cada uno» y serían cosa primorosa y menuda (1), que el raso verde para el camello y el negro que lo llevaba, «quando el torneo de caballo de la corredera que serian treinta varas», por lo que también se lo pagaron tres ducados...»

«Habilidades poco conocidas tenía Arroyo. En 3 de Febrero de 1544 hizo de dibujo todas las piezas de un arnés de «la manera q'han de ser zinceladas para enviar a Alemania para q' por ello hiziesen un arnés para su Alteza», y no era ésta la primera vez que hacía dibujos de armaduras. Y pintó «los fustes de una silla de la brida, de una montería de jabalines en campo morado y de oro» y en otros fustes «la historia de Judique»; y a más de ser pintor heráldico y caligráfico y de copiar «al natural ocho caballos con sus sillas y guarniciones de la caballeriza de su alteza», que todos los pintó a manera de bordado «debuxó rasguñados los campos del Emperador» en Chateau Cambressi y en Dura, e hizo «tres pinturas de la orden que el rey de Francia dixo que pensaba tener para dar la batalla al Emperador», y «debuxo en pergamino la casa que su Alteza quiere hacer en esta villa» (2) y retrató al Emperador y a la Princesa de Portugal, y por pintar de todo, hasta dió color a «unos papeles para moscadores.»

«Y este fué Diego de Arroyo, Repostero del estrado de Castilla de Su Alteza, único título que se le da en los curiosos documentos extractados. De las universales facultades que en la pintura tuvo, no conocemos muestra; tal vez

(1) Cuatro ducados son entonces (a 375 maravedises) 1.500 maravedises. En Toledo pinta historias en libros, por ejemplo, a medio ducado (doc.º de 1533, núm. 194, tomo I del Zarco), y hasta (caso único) a 30 ducados (la hoja con su historia de un Crucifixo, doc.º de 1540, núm. 275 del íd., íd.); hacía letras a muy diversos precios, de a medio ducado, de a 25 mrs., de a 8 mrs., etc., etc., etc. Sácase la impresión de que tales retratos de la Emperatriz serían de medallones medianos de tamaño.

(2) Valladolid.

más de uno de los arneses que admiramos en la Real Armería fueron «debuxados» por el modesto pintor que, más que muchos, merece el tópico de los tratadistas: «fué general en su arte» (1).

Hasta aquí el resumen del Sr. Sánchez Cantón, hace dos años. Después he publicado en el Centro de Estudios Históricos, precisamente por los minuciosos cuidados del mismo Sr. Sánchez Cantón (correcciones, notas, índices, etc.), tres volúmenes de notas y textos del Archivo de la Catedral de Toledo, por los cuales sabemos algo más del hasta ahora casi desconocido artista, digno de fama, Diego de Arroyo (2): que en 1520, 1528, 1531, 1533, 1534, 1536, 1540 (Abril), iluminó letras en libros de coro de aquella Catedral, letras capitales y viñetas en capitulario, en evangelisterio, en libro de prefacios, en epistolario..., letras grandes y pequeñas, una y muchas, y más viñetas (salutación a Nuestro Señor, Natividad del Bautista, Visitación, Trinidad, Nacimiento de Cristo, Reyes, Resurrección, Asunción, Crucifixo..., son las que se citan particularmente, repetidos algunos de estos asuntos y de más importancia la Crucifixión).

La fecha de los dibujos de una armadura para el Príncipe Don Felipe, permitieron al Sr. Conde de Valencia de Don Juan catalogarla como obra proyectada por el pintor en nuestra Armería: es la A. 189, 190, muchísimas piezas en que es decorativo (sin escenas ningunas) todo el dibujo y en el que los vástagos y detalles de más menudo dibujo son platerescos a la española y parecidos a los de nuestro códice. Los «fustes de silla» para montar a la brida (catalogados F. 57 y F. 60), particularmente el de la pintada cacería de jabalines, también se conservaron y en la Armería los catalogó el dicho Sr. Conde de Valencia de Don Juan, como obra de Arroyo, mostrando dentro del amaneramiento del cincocentismo (igual en todas partes) borricos muy españoles y corceles muy similares a los pintados en las hojas de la «Genealogía» de Cartagena.

Al obsequiar (por último) a nuestro Rey, Don Alfonso XIII, el Presidente de la República francesa, autorizado por una ley especial, devolviendo a España piezas de la soberbia armadura de Felipe II, ya Rey de Sicilia e Inglaterra

---

(1) Las noticias aquí extractadas por el Sr. Sánchez Cantón, véanse documentadas a los núms. 8.362, 8.363, 8.364 y 8.365, en la parte de Documentos (y entre las páginas XC a CXXIII, que a cosas nuestras se refieren), del tomo XII (año 1891) del «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses» de Viena, en el acopio titulado «Acten, Regesten und Inventare aus den Archivo General zu Simancas, herausgegeben von Dr. Rudolf Beer amanuensis der K. K. Hofbibliothek».

(2) «Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el siglo XVIII por el canónigo obrero D. Francisco Pérez Sedano», Madrid, 1914, (págs. 47 y 138), y «Documentos de la Catedral de Toledo, coleccionados por D. Manuel R. Zarco del Valle», Madrid 1916, (tomo I, págs. 158-159, 165-167, 195-196, 198, 301, y tomo II, páginas 43 y 44) que son respectivamente los tomos I, II, III, de la serie «Datos documentales para la Historia del Arte español», que publico en el «Centro de Estudios Históricos» (Junta para Ampliación de Estudios).

(núm. A. 239), se ha hablado en Francia y España de ella, pensando (cual indicó el Sr. Florit, dignísimo actual director de nuestra Real Armería) si sería también tal obra, manufacturada admirablemente en Alemania, proyectada por Diego de Arroyo, pero en este caso falta el dato documental, y debemos abstenernos, por tanto, de comparaciones.

Hasta aquí los datos conocidos (y resumidos) del artista Diego de Arroyo, de los cuales resulta que trabajaba para la Corte del ausente Carlos V desde no sabemos cuándo, pues el documento de 1540 (Mayo) es apenas un mes más moderno que uno de la Catedral de Toledo de 1540 (Abril), pero en éste no se le abonan ya cantidades personalmente sino a su apoderado Buitrago (otro iluminador), siendo posible que después de 1636 ya trabajara en la Corte, y todavía posible, que antes de esa fecha trabajase ya para la Corte y para la Catedral primada al mismo tiempo, pues de varios casos de pintores de Cámara y a la vez de la Catedral en la Historia tenemos ejemplos.

El análisis de las miniaturas del libro evidencian todas los siguientes puntos que coinciden sólo en Arroyo: que era principalmente un miniaturista; que lo suyo decorativo era esencialmente plateresco, a lo español, a lo castellano; que lo arquitectónico no le interesa; que le interesan extremadamente las armas y armaduras; que dibuja a veces en el códice como para piezas de armadura (típico: la batalla del Guadalete); que el caballo «de guerra» a lo Renacimiento era también su pasión; que a la vez que iluminador de códices era miniaturista de medallones (la «porcelana», de Calvete de la Estrella), y que en ellos, al ponerse a inventar docenas y más docenas de niños o niñas, infantes o infantas más crecidos, casi mozos o más que mozos, lo que hace (casi siempre) es repetir las cabezas típicas de los Austrias, hermanos o hermanas de Carlos V (tal cual los pintaron los flamencos pintores de Doña Margarita de Austria veinte años antes) o los hijos de Carlos V, como se pintarían entonces, si bien evitando el prognatismo típico de los Habsburgos, que no debía presuponerse en los antiguos infantes de Castilla y León.

Y como Arroyo fué pintor de códices sobre todo, de miniaturas en medallones también, de dibujos para piezas de armadura, y todo ello en la casa española del ausente Carlos V apenas viudo, al lado del Príncipe niño y de las Infantas, hay razones bastantes para darle, como yo le doy, la paternidad del códice latino de la «Genealogía» de D. Alonso de Cartagena. Pensar en Francisco de Holanda es imposible, porque se perecía por lo arquitectónico clásico (que falta del todo en el códice), porque no era «plateresco» a la castellana,

porque su miniatura era principalmente monócroma, y porque por accidente pasa por la Corte de España, siendo portugués y estando al servicio de príncipes portugueses: con otras varias razones para rechazar la idea. Y pensar en Alessandro Mayner (porque en el códice en una hoja en blanco unas letritas dicen Mayno) es todavía más temerario, pues falta lo típico grotesco, gran amor de Mayner, y sobran todas las cabezas, que nada tienen de italianas ni *manieristas*.

No dejaría de poderse comprobar la paternidad de esta ilustración en los libros de coro o de presbiterio de la Catedral primada, aunque acaso exclusivamente en las escenas a que se refieren los documentos. Pero como éstas son de temas muy comunes en ellos, y otros miniaturistas toledanos hicieron otros tales según los propios documentos, el análisis total de tales libros, preciso para la discriminación de lo de Arroyo en ellos, pediría un estudio muy especial, para el cual fáltame tiempo y autorizaciones y facilidades (incluso para fotografiar) acaso indispensables. Perdóneme el lector si no soy más explícito y si retrocedo esta vez ante una indicada rebusca de investigación al parecer posible.

Hay un detalle en la portada del códice (reproducida) que quizás alude al que encargara el trabajo: la cifra de JHS en oro sobre rojo, disimulada a lo alto. Todavía no generalizada como símbolo de la naciente Compañía de Jesús, la usó personalmente persona que no fué de aquella muy devoto que digamos: D. Juan Martínez Siliceo, que en 1545 sucedió a Tavera en la silla de Toledo, cardenal más tarde. Falta aquí el capelo prelacial, y Siliceo fué obispo de Cartagena en 1541. Tengo por probable que no fuera él quien pagara y regalara el precioso libro, sino aquel maestro del joven Príncipe de Asturias, que hubiera corrido con el encargo, y a cuya iniciativa acaso se debiera, como propio para la enseñanza y educación de su regio discípulo.

Sea o no suya la idea, sea o no suyo el encargo, y explicárase así el que el libro se iluminara (acaso) en Toledo, aunque para la Corte, y por el ya prestigiosísimo iluminador de aquel cabildo, tan luego pintor de Cámara y tan al servicio del Príncipe en muchos menesteres en los años sucesivos, yo ya tengo por seguro que las miniaturas son de Diego de Arroyo, aunque tras de su nombre haya de ponerse el debido interrogante entre paréntesis, en homenaje a las exigencias de la crítica histórica.

Para finalizar: cesando la ilustración, donde cesó el texto, al reinado de Enrique IV, y siendo, como he dicho, aun los tipos, de cabezas de gentes del

siglo XVI, al prototipo de los Austrias muchas veces, el interés estrictamente iconográfico o de iconografía verídica del bello libro es absolutamente nulo. El libro, como pieza manual decorada, es un primor, de finísima decoración. ¡Mas cuán distante del arte fuerte, ingenuo, despeinado, incorrecto, pero caudaloso y vibrante y elocuente de aquel dibujante del siglo XV que ilustró la versión castellana del códice de Palacio!

CAPÍTULO XXIX Y ÚLTIMO, QUE DEBIERA SER DE LOS SEGUNDOS

La serie de los Reyes de Castilla, bustos decorativos del patio de Dueñas en Medina del Campo, esculpidos por 1550.

No suele haber ciudad castellana sin una casa o palacio de estilo plateresco. En la ciudad de las ferias famosísimas, el Palacio de Dueñas, bella obra del estilo, lleva el nombre de una familia de banqueros, desde que uno de ellos, el «cambio» Rodrigo de Dueñas Hormaza, dió regia y discutida hospitalidad a Carlos V en 1556—cuando de lo regio y de lo imperial huía el abdicado Emperador camino de Yuste—, y de Dueñas era hasta hace pocos meses (1916, otoño) en que el viudo de D.ª María Luisa Dueñas, ha enajenado el nada ruinoso aunque abandonado palacio de la familia.

Diera Rodrigo de Dueñas a Carlos V calefacción con canela en braseros de oro, quemara o no en ellos los vales reales del Monarca, y se enojase o no Carlos V de la excesiva esplendidez del hospedaje, ordenando o no ordenando abonar el calculado importe del mismo, es el hecho histórico bien indiscutible que dos días se aposentó allí el desengañado César, al recorrer, desde Valladolid a Yuste, la última caminata de su existencia ajetreada. Estaba, pues, construída la «Casa de Dueñas», como el estilo ya daba a adivinar, en esa fecha de 1556 (Noviembre).

Pero en realidad no fué el espléndido ricachón el fundador de la casa: suyas sí que son la curiosísima Casa Blanca, notable mansión campesina, allí cerca, menos de un kilómetro—para cuya capilla el insigne escultor Juan de Juni había de labrar el retablo—, y también la fundación de las monjas Magdalenas. Pero los historiadores locales (todos hasta hace poco inéditos y todos

dados de una vez a la publicidad en curioso *corpus* (1) por el catedrático de la Central D. Ildefonso Rodríguez Fernández), los escritores que tales fundaciones atribuyen al famoso «cambio» o cambista, aseguran que la Casa de Dueñas quien la fundó fué el suegro de un Dueñas (que yo creo Rodrigo), de quien luego por lo visto (muy luego) la logró Rodrigo en dote o herencia, puesto que ya es él en 1556 quien tanto se honra hospedando en ella al Emperador.

Del aludido fundador dice el historiador de Medina del Campo Juan López Ossorio, que escribía en el reinado de Felipe III:

«El Dr. Beltrán, hijo de los caballeros de este apellido de esta villa, nobilísima descendencia [ascendencia diríamos hoy] y excelente letrado, estuvo en las Indias de los primitivos que fueron a ellas, y cuando se trató de hacer instituir Consejo de Indias fué nombrado por el primer Consejero de este Consejo, por tener noticia de las cosas de aquel nuevo mundo (2); alcanzó mucha hacienda y dejó un buen mayorazgo, Y EDIFICÓ LAS CASAS PRINCIPALES QUE ESTÁN EN LA CALLE DE SANTIAGO DE ESTA VILLA, SUNTUOSAS, CON DOS TORRES, que son al presente de los mayorazgos de los Dueñas, porque casó a D.ª Mariana Beltran de Mella, su hija, con el primer mayorazgo de Rodrigo de Dueñas. SON UNAS CASAS TAN PRINCIPALES, QUE POR TALES, CUANDO LOS REYES PASAN POR ESTA VILLA, NO HAY OTRAS TAN CAPACES PARA SU APOSENTO COMO ELLAS» (3).

Los Sres. Rodríguez de Castro (hermanos) resumen historias y dicen que el Dr. Buenaventura Beltrán fué consejero de Indias por los años de 1523, que se halló en la conquista del Perú [sería por 1534], que estuvo presente cuando el oidor Alvarez prendió al Virrey en la ciudad de los Reyes [1546], y que fué juez en la causa del almirante Pizarro, aunque después le recusó Diego de Alvarado.

Para mí es extremadamente probable que sólo a la vuelta del Perú, donde tan inverosímiles cantidades de oro lucraron los hombres de la trágica conquista, tuvo el Dr. Beltrán los medios que le llevaron a labrar en Medina un magnífico palacio. Ignoro cuándo vino de Ultramar y cuándo falleció, y me reduzco a poner la fecha de 1550 para la labra como bastante probable.

---

(1) «Historia de la muy noble, muy leal y coronada villa de Medina del Campo, conforme a varios documentos y notas a ella pertinentes, por D. Ildefonso Rodríguez y Fernández», 1.044 págs. de 23 × 16 cm., conteniendo las 438 primeras el texto de López Ossorio antes inédito, después copia de los conocidos textos de Ponz y Quadrado, después (páginas 465 al final) el texto de las Notas inéditas de D. Francisco y D. Manuel Rodríguez Castro, padre y tío (respectivamente) de D. Ildefonso, con algunas adiciones finales de este señor. Se dan algunas curiosas láminas también.

(2) El Consejo de Indias hay quien cree que se inició bajo los Reyes Católicos, pero se alude aquí a la organización bajo Carlos V, y todavía es dudosa la fecha de 1534, o más antigua 1518-1520. Mas como el Dr. Beltrán anduvo después en la conquista del Perú, ha de referirse la fecha del Consejo a 1520.

(3) Pág. 196 de la publicación del Sr. Rodríguez Fernández.

Si los Sres. Rodríguez de Castro llevan la edificación (sin decir razones) a 1538, es probablemente porque Ayllón, para mantener la idea de que fuera obra del insigne Alonso Berruguete (de que han hablado varios), recordó que en 1538 estuvo Berruguete en Medina, «según consta del Archivo municipal»: por un pleito sobre terrenos en el término de la Ventosa [la población de que Berruguete llegó a ser señor feudal] (1).

No hay, sin embargo, motivo ninguno para pensar hoy en Alonso Berruguete, pues no son de su estilo personal (que ya nos es tan conocido) las esculturas, ni tampoco la decoración arquitectónica del Palacio de Dueñas. Será o no del entallador Andrés de Nájera (2), pero indudablemente es de su estilo y no del de Berruguete.

Como era de rigor en nuestros palacios plateresco**s**, atravesado el zaguán (amplísimo aquí y todavía cubierto de bello alfarje renaciente, sobre apretadas carreras) se entra en un patio, con lujosas galerías en uno y otro piso, y con una regia, magna escalera, que hace juego del todo con los arcos y estilo del patio.

Éste, también con frecuencia, tiene en nuestro Renacimiento bustos decorativos en las enjutas. Lo particular aquí consiste en que no son virtudes, héroes o figuras históricas más o menos bien escogidas, ni tampoco anónimas, las que se ven en los tales bustos, sino una serie icónica-regia, sumamente fantástica en sus fisonomías (y de ningún interés iconístico, por consecuencia), pero con letras que establecen la sucesión monárquica de los personajes que allí se dicen representados.

Deletreando las letras se incurre en obligada confusión, y se necesita una poca atención para dejar establecido el raro orden puesto en la serie, y reconocidos los trastornos de algunos de los letreros, a veces mal puestos y a veces repetidos. Después de lo cual se evidencia que la serie (con el olvido inexplicable de Sancho II, el muerto en el cerco de Zamora) está completa desde el primer Rey de Castilla, Fernando I, hasta el último Rey de Castilla ya fallecido al labrarse la casa y el patio, o sea Felipe I, e incluyendo a los dos Reyes de la secesión leonesa (Fernando II y Alfonso el de Badajoz) y también a los Reyes consortes (Alfonso el Batallador, Fernando el Católico) al lado de las Reinas propietarias, sus esposas (Urraca, Berenguela, Isabel la Católica), excepto a Doña Juana. Como ésta vivía todavía, y todavía reinaba Carlos V, y todavía no les

(1) Pág. 845 de la publicación del Sr. Rodríguez Fernández.
(2) Desde 1533 nada se sabe ya del artista.

había heredado el Príncipe Don Felipe (II) cuando se labró el patio, queda la duda de si los tres netos que no tienen medallón y busto hoy y que corresponden al lugar de dichos tres Monarcas (Juana I, Carlos I y Felipe II) agotando los lugares disponibles, se llegaron a labrar o no, creyendo la gente que aquellas piedras planas del dicho lugar sustituyeron hace ya años a tres bustos arrancados y enajenados, idea que el color de nuevos de los sillares que parecen sucedáneos no desautoriza (aunque yo la creo poco probable).

Para dejar establecida la serie y como digo ordenada, hay *que leer* los letreros primero de derecha a izquierda (a la oriental) en el piso bajo y siguiendo este orden: Norte, Oeste, Sur y Este (1); y después de izquierda a derecha (a la occidental) en el piso alto y siguiendo este otro orden: Este, Sur, Oeste y Norte; en forma que el último de abajo (Sancho IV) cae debajo del primero de arriba que es su inmediato sucesor (Fernando IV) (2).

Las cabezas, sin llegar a ser un portento, son a veces muy hermosas. Las indumentarias son muy del siglo XVI. Los letreros van como en exergos al plano de los discos, con más o menos espacio para ellos; el busto es saliente y en realidad no de relieve, sino verdadero bulto redondo. El artista se ve que había ya hecho muchas cabezas semejantes, acaso en Salamanca, acaso en Valladolid, acaso en otros lados. Es acertado en retratos que toma de estudios de modelos varios del natural, para llamarlos después «Rey Fulano» o «Reina Zutana». Las cabezas barbudas suelen ser menos realistas (3).

---

(1) En realidad el Palacio no está orientado, sino más bién según su ángulos: al Sur el ángulo al que da ingreso el zaguán. Llamo para más sencillez lados Norte (fondo), Este (derecha), Sur (próximo a la calle) y Oeste (izquierda), a los que debiera llamar Noroeste, Noreste, Sureste y Suroeste.

(2) Ambas *lecturas* en dos direcciones contradictorias, ofrecen en el Palacio algo como lo que en las escuelas se llama escritura *boustrophedon* (de ida y vuelta, como los surcos de los bueyes arando la besana).

(3) Doy aquí ordenada la serie, en el sentido ya explicado: Piso bajo («Norte», de derecha a izquierda siempre en este piso): — REI DOn FERNAN (Fernando I), con barbas, y como en general casi todos los del piso bajo, con corona y con cetro. REI DOn ALONSO (Alfonso el de Toledo), barbado: obra mejor. — REINA DONA VRRACA MURIO ANO DEIVCXC..., mujer todavía aniñada de facciones, bello medallón. — Sigue el lado Oeste»: — REI DON ALONSO DE ARA...(gón) (el Batallador), no demasiado viejo.—DOn ALONSO PAR DEL IPERADOR LX, viejo, barbudo, vale poco.—DOn FERNANDO SEGVnDO (de León), ya no joven.—DOn ALONSO EL OTABO LXXXV (el de Badajoz o de León), viejo a lo Luis XI, de surcadas arrugas. — Sigue el lado «Sur»: —DOn SANCHO EL DESEADO XXX (de Castilla), aire a lo Carlos V.—DOn ALONSO EL DECIMO LV (ha de ser el de las Navas, debiendo decir IX en la lógica de la serie aceptada), viejo. — DON ENRIQUE EL PRIMERO XVIII, joven, bella factura sencilla. — Sigue el lado «Este»: — DOÑA BERINDUELA REINA MURIO AÑO SLVCCXI (?), linda cabeza, graciosamente apretadas las tocas a la cabeza y al cuello. — REI DON FERNANDO TERCERO, de barbitas no de los mejores. — REI DON ALFONSO DECIMO MURIO ANO IVCC (el Sabio, y XI según la cuenta que parecía aquí lógica), viejo de recortado pelo largo. — REI DON SANCHO MURIO ANO DEI VCCXXXV, imberbe, también de pelo recortado al cuello, excelente cabeza.

Piso principal (leyendo aquí de izquierda a derecha). Lado «Este»: — DO FERNANDO QUARTO MURIO DE XXX AN, de guerrero romano con casco y cetro. — DO ALONSO DOSENO Y POSTRERO MURIO DE XXXX..., de guerrero romano, borgoñota a la cabeza.—DOn PEDRO Y PRIMO MURIO DE XXXVI A, inmensa cabeza aturbantada.—DOn ENRRIQUE Y SEGUNDO MURIO DE XXXXVI A, anciano barbado, notable cabeza fatigada, de hundidos ojos, con gorra de alas. — Sigue el lado «Sur»: — DO JUAN PRIMERO MURIO DE XXXXII A, barbita, turbante pequeño.—DOn ENRIQUE TERCERO MURIO DE XXVIII A, de cabeza chica, jubón acuchillado.—DOn JVAN EL SEGUNDO MURIO DE L A, imberbe de edad, corona sobre

Visto lo completa que es la serie (salvo la dicha falta de Don Sancho), hay que desechar la idea de que otros seis bustos, del propio estilo y manera, que hay en la casa, sean también representaciones de regia iconografía. Dos de éstos se ven en la noble portada cerca de los grandes escudos: de varón y de hembra. Y como ésta muestra desnudo el cuello y el hombro y todo el pecho izquierdo, bien se ve que no es retrato, sino figura alegórica de una desnuda Virtud, y así el guerrero (poco hace pensar en Carlos V) con bella cabeza de león al hombro izquierdo (en las piezas de su indumento) lo habré de tener también por figura alegórica.

Los dos bustos en los netos al ingreso bajo de la escalera de honor (galería baja del Este), sí parecen retratos, acaso los del Dr. Beltrán y su mujer (¿?), y también acaso retratos los otros dos bustos, también en los netos, a la entrega de la dicha escalera (galería alta del Este), de un guerrero robustote, de yelmo acaracolado, y una delicada figura de mujer.

El Palacio de Dueñas, recientemente adquirido por los Sres. Marqueses de Argüeso, dícese que va a perder su patio y escalera para replantearlos en Madrid (1). Por temor de que tales *viajes* sobrevengan, dejo en notas a este capí-

---

una papalina. —DO ENRIQUE QUARTO MURIO DE L, cabezota muy varonil (!) y barbuda y de edad, con yelmo —DON A (ha de leerse ISABEL, pero dice algo ilegible) MURIO DE... fina, delicada y algo altiva cabeza, con gorra; va escotada. — DO*n* FERNANDO QINTO MURIO DE ILXIII, fea cabezota de guerrero, a tirabuzones la barba y el pelo, yelmo acaracolado.— DO*n* FELIPE, cabeza aplastada de barbazas, con sombrero.

(1) El patio tiene abajo fustes cilíndricos (basa de acusada escocia entre dos toros) en las columnas, con gentilísimos, variados capiteles, con arcos hemielipsoidales. Hay pretiles entre los pedestales. Los rondos icónicos van a los netos (salvo en las esquinas), entre dos bichas, bestias u otros seres zoológico-fantásticos de poco relieve. Rondos de rosetas espaciados en lo bajo del entablamento, y moldura de denticulado (en realidad final de estría) en la cornisa.

Arriba tiene el patio columnatas estriadas (y entre sus fustes los balaustres de balcón), capiteles igualmente gentilísimos y variados; arcos de hemielipse de más distantes focos (de menos peralte); los discos icónicos aquí invaden los arcos, saliéndose algo de los netos; cornisa con ovas y encima dentículos y encima otra moldura sencilla.

En las cuatro esquinas, en los netos en escuadra del piso bajo, y en las cuatro del piso alto el mismo escudo, que es partido: el 1.°, de león rampante surmontado de una lis en el jefe; 2.°, águila pasmada, atravesada ella y el cuartel todo por tres fajas y con la bordura (sólo el 2.°) de ocho leones rampantes. El todo timbrado de yelmo y águila por tenante.

El patio tiene unos 14 m. de largo (lados «Este» y «Oeste»), con cinco arcos, por unos 11 m. de ancho (lados «Norte» y «Sur»), con cuatro arcos. Los interiores de las galerías a los ángulos son arcos (hoy cinchados) de dos cuartos de elipse unidos por una recta, apeando en bellas repisas. Las galerías de techo plano, mediante carreras: el ancho de ellas unos 3 ½ m.

La escalera tiene barandales de balaustres y en los pilares de sus ángulos *putti* desnudos de escultura (que, bastos, me hacen pensar más en la escuela de Andrés de Nájera). El techo de la escalera (de carpintería de lo blanco seria) se perdió (dicen) cuando la francesada.

La portada es de dos columnas, que encuadran robustos dintel y jambas. A nivel de aquellas dos putti, en medio un gran escudo de prolongadísimos lambrequines, sobre la imposta recta, y otra imposta arriba que al centro sube a cubrirse con un frontón. A los lados de esta «espiga» los citados dos bustos.

Dicho escudo es acuartelado, siendo el 1.° y 3.° los citados 1.° y 2.° de los ocho del patio. El 2.° de aquí es partido: su 1.° de banda engolada, castillo arriba y león abajo; su 2.° de dos lobos pasantes, bordura de ocho conchas o veneras. Su 4.° es partido: el 1.° de éste ostenta cinco zapatas ajedrezadas puestas en sotuer, con bordura de ocho escudetes bandados, y el 2.° es el conocidísimo de Mendoza-Vega.

En general la obra (en todo lo no descrito) es de ladrillo entre lechos encalados blancos a estilo de Medina, con alta y voluminosa torre al que llamaré ángulo «Sur-Oeste» (en realidad al Sur) y una ventana de esquina en el lado opuesto de la misma fachada a la calle de Santiago.

tulo perfectamente detallada la serie regio-icónica, fantástica y todo, que pudo demostrar a Carlos V, mejor que la insigne lisonja de quemar canela y millonadas en vales regios, el fervor monárquico de los Beltranes y Dueñas, sus fundadores y propietarios.

Para tomar todas las notas del patio puse a dura prueba mi pituitaria, pues los detritus orgánicos, entre plantas, árboles también y montones de tierra, habían llegado a terrible putrefacción, con estar la casa habitada al principal por deudos de los últimos Dueñas y al bajo (en parte, entrada por otro lado) por no recuerdo qué industria, creo que telares.

CAPITULO XXX y definitivamente último

Los bustos de Reyes de Castilla de la Plaza Mayor de Salamanca, labrados por 1730.

La magna, hermosa y siempre concurridísima Plaza Mayor de Salamanca, cuya autorización para edificar es de 1710 y de 1720 las expropiaciones finales, terminándose el lienzo del Este en 1733, tiene, precisamente en éste, una serie de medallones de serie regio-icónica: Alfonso XI y todos sus sucesores (Fernando el Católico con Doña Isabel, Felipe V con Doña Juana) hasta Fernando VI. Más tarde se fueron edificando otros lienzos y no en todos se siguieron poniendo medallones. En el del Mediodía se cambió la idea por la de héroes y valientes capitanes españoles, de que se ven diez y seis, bien escogidos. Solamente en el lienzo del Norte se añadió el busto que hubiera continuado la serie: el de Carlos III.

Sabemos los nombres del primer arquitecto: Andrés García Quiñones; sabemos también los nombres de los sucesores suyos arquitectos: Lara Churriguera, Nicolás Churriguera, Jerónimo García Quiñones...; sabemos, asimismo, que el escultor Isidoro Celaya hizo estatuas de las altas, y que el famoso y *griego* Manuel Alvarez, hizo dos (de Carlos IV y María Luisa) en la fachada Norte que la revolución de 1868 derribó y destrozó; pero ignoramos quién hizo los relieves de la serie icónica, que por la época, ni ofrece interés artístico ni tampoco interés histórico.

Su colocación (que no tengo estudiada) parece indicar que se pensó en uno de los lados menos largos, para que en uno de los mayores se pusiera la serie castellana desde Fernando I a Fernando IV, olvidándose después esta idea.

APÉNDICES

APENDICE I

Miscelánea, de algunas series del siglo XIX

A. Galería de Reyes de España, encargada por el Estado español por 1852, en la época romántica.

En España no halló eco inmediato un empeño cual el del Rey de los franceses Luis Felipe de crear un gran «Museo histórico», o sea: de cuadros representando retrospectivamente o por vía de reconstitución los sucesos históricos, además de representar en otros lienzos los personajes históricos. Como el Museo histórico de Versalles (para el cual nuestro D. Federico de Madrazo había pintado algún gran lienzo), no se pensó en España otro Museo histórico en plena época romántica y medievalista. Pero sí que se pensó, no sé concretamente por quién, en que el Estado español encargara una gran serie icónica regia a los artistas españoles (el joven francés León Bonnat, aun hoy vivo para gloria del Arte, tuvo, por excepción, parte en el ensayo, por estar aprendiendo el arte entre nosotros).

Sólo ofrezco a continuación la lista, aunque incompleta, formada con el libro de Ossorio Bernard «Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX», a la vista, y también con las copias de las Reales órdenes *de depósito* de cuadros del Museo Nacional entregados a diversas instituciones. Copié de los cuadros mismos algunas fechas.

A juzgar por la primera fuente, la labor formaba una llamada «Serie cronológica de los Reyes de España»:

Ataulfo, de Raimundo Madrazo. En la Biblioteca Nacional.
Sigerico, de Eduardo Cano. En la Diputación de Lugo.
Walia... (?)
Teodoredo, de Gabriel Maureta. En el Supremo estuvo.
Turismundo, de Rafael Castro y Ordóñez. En el Supremo estuvo.
Teodorico, de Pedro Sánchez Blanco. En el Supremo estuvo.
Eurico, de Manuel Rodríguez de Guzmán (en 1856). En la Diputación de Lugo.
Alarico, de Carlos M. Esquivel. En el Supremo estuvo.
Gesaleico, de Patricio Patiño. En la Diputación de Lugo.
Amalarico, de Leopoldo Sánchez Díaz del Vierzo. En el Ayuntamiento de Ubeda.
Teudis, de Carlos M. Esquivel. En el Supremo estuvo.
Teudiselo, de Mariano de la Rosa. En el Supremo estuvo.
Agila, de Dióscoro Teófilo Puebla. En el Supremo estuvo.
Atanagildo, de Ignacio Suárez Llanos. En el Supremo estuvo.
Liuva, de Agustín Gisbert. En la Bibliota Nacional.

Leovigildo, de Juan Barroeta. En la Biblioteca Nacional.
Recaredo, de Dióscoro T. Puebla. En Villanueva y Geltrú.
Liuva II, de Pedro Sánchez Blanco. En Villanueva y Geltrú.
Witerico, de Benito Soriano Murillo. En la Biblioteca Nacional.
Gundemaro, de Bernardino Montañés.
Sisebuto, de Mariano de la Roca. En el Tribunal Supremo estuvo.
Recaredo II, de Francisco Aznar. En Villanueva y Geltrú.
Suintila, de Manuel Miranda y Rendón. En la Económica de Santiago.
Sisenando, de Bernardino Montañés. En la Universidad de Zaragoza.
Chintila, de Bernardino Montañés. En el Supremo estuvo.
Tulga, de Agustín Sáez. En la Diputación de Lugo.
Chindasvinto, de Juan Barroeta. En la Escuela de Dibujo de Cáceres.
Recesvinto,... (?)
Wamba, de Rufino Casado. En el Supremo estuvo.
Ervigio, de Ramón Cortés. En la Económica de Santiago.
Egica, de Carlos M. Esquivel. En el Supremo estuvo.
Witiza, de Manuel Iglesias. En la Económica de Santiago.
Rodrigo, de Mariano de la Roca. En la Económica de Santiago.
Pelayo, de Luis Madrazo. En Covadonga.
Favila, de Carlos M. Esquivel. En Covadonga.
Alfonso I, de Manuel Castellano. En Covadonga.
Ermesinda, de Joaquín Gutiérrez de la Vega (en 1854). En Covadonga.
Fruela I, de Bernardido Montañés. En Covadonga.
Aurelio, de Eduardo Cano. En Covadonga.
Silo, de Eduardo Cano. En Covadonga.
Usenda, de Isidoro Lozano. En Covadonga.
Mauregato, de Manuel Iglesias. En Covadonga.
Bermudo I, de Isidoro Lozano. En Covadonga.
Alfonso II, de Mariano de la Roca. En Covadonga.
Ramiro I, de Isidoro Lozano. En Covadonga.
Ordoño I, de Eduardo Cano (en 1852). En Covadonga.
Alfonso III, de Eduardo Cano (en 1852). En Covadonga.
García, de Mariano de la Roca. En el Supremo estuvo. (¿No era el de Don García Aznar, quinto conde de Aragón?)
Ordoño II, de Isidoro Lozano. En Covadonga.
Fruela II, de León Bonnat (en 1852). En Covadonga.
Alfonso IV, de Eduardo Cano. En Covadonga.
Ramiro II, de Rufino Casado. En la Diputación de Lugo.
Ordoño III, de Isidoro Lozano. En Villanueva y Geltrú.
Sancho I, de Eusebio Valdepeñas.
Ramiro III, de Ramón Cortés. En el Supremo estuvo.
Bermudo II, de Jerónimo Fierros. En el Supremo estuvo.
Alfonso V, de Dionisio Fierros. En Villanueva y Geltrú.
Bermudo III, de Rufino Casado. En el Supremo estuvo.
Fernando I, de Antonio Maffey. En el Supremo estuvo.
Sancha, de Joaquín Gutiérrez de la Vega. En el Palacio Episcopal de Madrid.
Sancho II, de Eusebio Valdepeñas (en 1851). En la Diputación de Lugo.
Alfonso VI, de Ramón Cortés. En el Palacio Episcopal de Madrid.
Urraca, de Carlos Múgica. En la Biblioteca Nacional.
Alfonso VII, de Carlos M. Esquivel. En el Ayuntamiento de Pontevedra.

Sancho III, de José Castelaro. En el Supremo estuvo.
Alfonso VIII, de Luis Brocheton. En el Ayuntamiento de Pontevedra.
Enrique I, de José Fernández. En el Supremo estuvo.
Fernando II, de Isidoro Lozano. En la Biblioteca Nacional.
Alfonso IX, de Ramón Vives. En el Supremo estuvo.
Berenguela, de Francisco Prats y Velasco. En el Palacio Episcopal de Madrid.
Fernando III, de Cárlos Múgica. En el Ministerio de Gracia y Justicia.
Alfonso X, de Luis Ferrant. En el Ministerio de Gracia y Justicia.
Sancho IV, de Luis Ferrant.
Fernando IV, de José Castelaro. En el Supremo estuvo.
Alfonso XI, de Francisco Cerdá. En Villanueva y Geltrú.
Pedro, de Germán Hernández. En la Universidad de Zaragoza.
Enrique II... (?)
Juan I, de Vicente Arbiol. En el Supremo estuvo.
Enrique III, de Calixto Ortega. En el Supremo estuvo.
Juan II, de V. Jimeno Carra (o el de Francisco Prats). En el Supremo estuvo. Nada en Ossorio.
Enrique IV, de Francisco Sáinz. En la Universidad de Zaragoza.
Isabel I, de Luis Madrazo. En la Biblioteca Nacional.
Fernando V, de Bernardino Montañés. En la Biblioteca Nacional.
Juana, Felipe I, Carlos V, Felipe II, Felipe III, ... (?)
Isabel II, de Isidoro Lozano.
Sancho García IV de Sobrarbe, de Manuel Miranda. En el Palacio Episcopal de Madrid.
Sancho Abarca, de Emeterio Valdepeñas. En el Ayuntamiento de Ubeda.

B. Serie de Reyes de Aragón del Casino de Zaragoza, pintada en 1851-53, por D. Manuel Aguirre.

Don Manuel Ossorio y Bernard en su «Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX», hablando de D. Manuel Aguirre y Monsalbe, discípulo de D. Vicente López, dice: «Pero la obra más importante del pintor Aguirre, a la que indudablemente dejó vinculado su nombre, es la colección de retratos de los Reyes de Aragón que conserva el Casino de Zaragoza, y comprende los siguientes (cita a Iñigo Arista, García Iñiguez, Sancho Abarca, Sancho el Tembloso, Sancho III, Ramiro I y todos sus conocidos sucesores, inclusa Petronila, excluso su marido, hasta Fernando el Católico, y a más Isabel II). Léese (añade) en una obra a propósito de esta colección:

«El Sr. Aguirre consultó libros y visitó pueblos para adquirir noticias y acercarse al conocimiento de las costumbres y de las épocas...; así es que en ellos aparece la verdad histórica... se admiran la propiedad de los trajes y el prolijo esmero de los detalles, etc.»

Se conservan hoy, en efecto, en el Casino de Zaragoza los 25 cuadros de los Reyes privativos de Aragón, pintados desde 1851 a 1853 por D. Manuel Aguirre, por dicho artista discípulo de D. Vicente López.

Según D. Clemente Herranz, aprovechó para estos cuadros los lienzos que se conservaban en el Ayuntamiento de Borja y los de la casa de los Franco de Villalva, que se tenían

como copias parciales de la serie del Palacio de la Diputación del Reino, estudiada en nuestro capítulo VIII. «De estas reliquias (añade el Sr. Herranz: «Casino de Zaragoza. Catálogo de las obras de su Biblioteca, seguido de una reseña histórico-descriptiva de las pinturas que la Sociedad posee», Zaragoza, 1890), de sepulcros y oratorios y de algún que otro retrato suelto, subsistente en el Museo provincial y en el Municipio de Calatayud, sacó Aguirre los Reales tipos, estudiando en las historias los rasgos fisonómicos de los antiguos soberanos que no tenían retrato conocido. Con estos elementos y el completo dominio de la indumentaria en que el artista malagueño era mucho más aventajado que Ariosto, bosquejó y terminó rápidamente esta colección, que no por hecha con brevedad es menos interesante, ya que ha venido a ser única en su género [el Sr. Herranz no conocía la del Buen Retiro] y autorizada en cuanto es posible».

Todos los 25 retratos son de cuerpo entero y tamaño natural, midiendo los lienzos 2,11 × 1,22 metros.

C. La serie de Reyes de Navarra, del Palacio de la Diputación foral, en Pamplona, por 1861...

El Palacio de la Diputación de Pamplona, foral y provincial, tiene un bello salón que principió a construirse en 1861 con arreglo a los planos de D. Maximiano Higón. En un como friso muy amplio, bajo la escocia amplísima del techo, se forma una simulada galería de arcos decorativos, cuyos netos llenan unos retratos de Reyes de Navarra. Se interrumpe la galería con espacios grandes para lienzos apaisados (en los testeros del salón) y otros para los medios puntos a plomo de las puertas laterales. Los lienzos grandes representan dos hechos memorables de las gestas de Navarra: la proclamación del primer Rey García Giménez y la batalla de las Navas de Tolosa, en que se cubrió de gloria Sancho el Fuerte.

Don Joaquín Espalter (aunque de su labor en Pamplona nada dice Ossorio y Bernard en su Galería Biográfica) es el autor de los doce primeros Reyes y de los ocho últimos de la serie, o sean: Enrique, Juana, Luis el Hutín, Felipe el Luengo, Carlos el Calvo, Juana II, Carlos II el Malo y Carlos III el Noble, último (cronológicamente) de los Reyes representados en el salón. Francisco Aznar pintó los Reyes que llevarían los números 13.º y 14.º (tampoco Ossorio le conoce esta labor). Los tres siguientes, 15.º, 16.º y 17.º, se deben a Constancio Corona (artista no citado en el Ossorio). Luis Ferrant y Llausás (y no Alejandro Ferrant Fischermans, como creen en Pamplona) es el autor de los cuadros de García Ramírez el Restaurador, Pedro Sánchez y Alonso Sánchez el Batallador (citados en el Ossorio). Por último, Francisco Mendoza (la labor la cita también Ossorio) pintó a Sancho VII el Sabio, Sancho VIII el Fuerte, Teobaldo I y Teobaldo II. Todos de cuerpo entero.

Faltan por lo visto en la serie los Monarcas de las casas de Aragón (Antequera) Foix y Labret. En otro salón, llamado «Comedor regio», pues con este nombre se conoce, se encuentran lienzos, verdaderos retratos de los Monarcas de la casa de Borbón desde Felipe V a Alfonso XIII, figurando también las Reinas. La cronología es doble, la de Castilla y la de Navarra. Medio cuerpo y bastante aceptables; el de Fernando VII se dice de Goya.

Debo todas estas noticias al docto capellán de la Diputación, D. Tomás de Azcárate Pardo.

D. La serie de Reyes de España (Castilla) pintada por Rodríguez de Losada para el Marqués de Bonanza.

En el edificio dedicado a exposición y venta de obras de arte y antigüedades que junto a sus soberbios jardines de «Los Mártires» e inmediata a la estación alta del tranvía de crema-

llera de la Alhambra tiene el Sr. Mersmann, vi en la primavera de 1916, con sorpresa, una serie de retratos de Reyes de España, pintada en la segunda mitad del siglo XIX, llenando todo a lo alto una inmensa sala, pues son lienzos de gran tamaño, colosales las figuras y de cuerpo entero.

Los lienzos allí expuestos representan a Rodrigo, a Pelayo y todos sus sucesores de Asturias y León, a Fernando I, a Doña Sancha (lienzo independiente), a Sancho II, Alfonso VI, Urraca, Alfonso el Emperador, Sancho III, Alfonso de las Navas, Enrique I, Alfonso IX (faltando Fernando II, por tanto), Berenguela (en lienzo independiente), Fernando III y todos los demás Monarcas y sucesores hasta Fernando VII, Isabel II y Don Amadeo. Todas las cabezas, de lo imaginario, pero ya bien caracterizados Juan II, Fernando V e Isabel (juntos en un lienzo), Juana y Felipe I (juntos en otro) y los restantes. Carlos V está dos veces, primero tomado del Tiziano y después viejo y en Yuste. Felipe II se representa joven. Los restantes son de invención propia del autor y no bien caracterizados, usando de colorines mortales y trajes de adivinación y guardarropía, de allá por 1870. Me dijeron que, aunque no expuestos, formaban en la serie los retratos de Alfonso XII, Doña María Cristina y Alfonso XIII niño.

Tan completa serie de lienzos no procede de edificio público, sino que los mandó pintar en Jerez de la Frontera un Marqués de Bonanza, a quien los compró Mr. Mersmann. El autor único de tanta labor fué D. José M:ª Rodríguez de Losada, caballero satiaguista, que presumo protegido (necesitándolo) del dicho Marqués. El artista, según las noticias que trae Ossorio Bernard en su «Galería Biográfica de artistas españoles del siglo XIX», floreció en 1849-1879... pintando (como los artistas de su época) cuadros de asunto literario, de que le cita casi dos docenas. No le conoce la tarea ímproba de toda esta serie icónica.

APÉNDICE II

QUE PUDO SER CAPÍTULO PRIMERO

Los Reyes de León del Tumbo A de la catedral de Santiago.

En la idea del libro no cabe otro estudio que el de las series icónicas íntegras o completas. A ellas solamente se refería la obra, como lo demuestra el razonamiento del *Discurso preliminar*. Fuera de series verdaderamente completas (al menos en la intención de sus autores), abundan mucho los retratos aislados de Reyes o los retratos agrupados, en series concebidas incompletas.

Eso ocurre en libros de miniaturas medievales, que por tal circunstancia habían de quedar fuera del tema, constituyendo a la vez asunto apropiado para otro trabajo semejante al presente, mucho más interesante si se lograra acopiar y estudiar toda la iconografía regia de manuscritos. Si a ello se agregara la iconografía regia sepulcral, la sigilográfica y la numismática, se podría ya ofrecer elaborado el definitivo estudio. En éste, tal cual lo podemos concebir hoy, habría necesidad además de ofrecer respecto de cada Monarca, la comparación de los datos gráficos de sellos y monedas, sepulcros y miniaturas, con los datos descriptivos literarios de las crónicas y de otros textos.

Sin embargo, habrá lector que crea que entre las miniaturas deberían haberse estudiado aquí las del *Tumbo A* de la catedral de Santiago, que contiene tantos retratos de una serie regia...

En realidad son muchos y simulan tal serie, más no la íntegra, genealógica, cronológica o sucesorial de los Reyes de León y Castilla, sino una serie de Monarcas bienhechores de la catedral, ya que al copiarse los diplomas de las donaciones en un libro, se pintaban los sendos retratos. Eran retratados en consecuencia Monarcas, alguna de las Reinas y alguna de las Infantas, mas no todos los Reyes en serie encadenada. Por faltar tal encadenamiento, por no ser en verdad serie de todos los Reyes, sino sólo de los Reyes donadores, queda fuera de este libro.

Pero en tres o cuatro siglos fueron tan pocos los Reyes que no hicieron donaciones a Compostela, que la serie es casi completa.

Y como (no habiéndola estudiado el autor de este libro, y no habiendo encargado de ella fotografías) el *Tumbo A* va estudiado en unos libros eruditos, y como sus miniaturas han sido después reproducidas aunque en medianos fotograbados, en otro eruditísimo libro, y como se da el caso de que este último aludido libro no da texto para tantas láminas sembradas sueltas por las páginas de varios tomos, sin relacionarlas, anudarlas, ni decir siquiera que con ellas se integra la reproducción del famoso códice, y como al lector no le ha de molestar que aquí abunde lo que no daña, en un Apéndice voy a relacionar y anudar los disgregados textos y los semiolvidados grabados de tales miniaturas que son de interés tan sobresaliente y excepcional.

Del códice *Tumbo A* daré cuenta de un texto corto y equivocado de Eguren (en 1859); otro cuidado de D. José Villaamil (en 1874); otro escrupulosísimo del padre Fita y Fernández Guerra (en 1880), con noticia de la primera reproducción (equivocado el Rey del retrato Alfonso VI, diciendo que es el III), del Sr. Murguía (1865). Pero a la vez daré lista de los completísimos fotograbados de las miniaturas, sembrados, sin la debida ilustración, en la magna obra del Sr. López Ferreiro (1899 a 1902, los tomos al caso).

Y no podré añadir una palabra de cuenta propia.

Don José María Eguren se redujo (aunque he visto de reciente alabar su descripción del códice) a dar una levísima referencia, e inexacta: pues ignoró que hubiera tres tumbos en Santiago. D. José Villaamil y Castro explicó mejor los tres códices, siendo el padre Fita y D. Aureliano Fernández Guerra los que, unidos, han hecho el mejor estudio de nuestro *Tumbo A*.

Dichos autores habían augurado que sería día de júbilo grande para la Geografía, para la Historia y para las Bellas Artes, aquel en que salieran a luz tan importantes documentos ¡y no lo ha sido!

Lo gráfico salió de una vez a luz, salvo un retrato que adelantó D. Manuel Murguía equivocando el Monarca representado. Pero no ha podido ser día de júbilo para las Bellas Artes el de la reproducción íntegra de las miniaturas iconográficas del *Tumbo A*, porque el lector del magno libro del docto D. Antonio López Ferreiro apenas se puede dar cuenta de que en sus páginas van reproducidas TODAS las miniaturas, a saber:

Alfonso II, sentado en trono (tomo II, pág. 37), tomada del folio que no cita.
Ordoño I, ídem (II, 69), tomada del folio 1 vuelto.
Alfonso III, ídem (II, 168), del folio 2.
Ordoño II, ídem (II, 232), del folio 5 vuelto.
Fruela II, ídem (II, 290), del folio 2.
Ramiro II, ídem (II, 297), folio 2.
Sancho I el Craso, ídem (II, 340), folio 16.
Bermudo II, ídem (II, 270), folio 17.
Sancha y Teresa, sus hijas, sentadas al lado (II, 463), folio 38 vuelto.
Elvira, su viuda, sentada (II, 426), folio 35 vuelto.
Teresa sola, su hija, sentada (II, 458), folio 20 vuelto 38.
Alfonso V, ídem (II, 452), folio 20 vuelto.
Urraca, su viuda, sentada (II, 461), folio 37 vuelto.
Bermudo III, ídem (II, 460), folio 24.
Fernando I, ídem (II, 478), folio 25 vuelto.
Elvira, su hija, sentada (III, 15), folio 34 vuelto.
Alfonso VI, sentado (III, 153), folio 26 vuelto.
Enrique, su yerno, sentado (III, 196), folio 39.
Urraca, sentada (III, 170), folio 33.
Ramón, su marido, sentado (III, 171), folio 38 vuelto.
Pedro I de Aragón, sentado (III, 198), folio 38 vuelto.
Alfonso el Emperador, sentado (IV, 127), folio 39 vuelto.
Fernando II, ecuestre, lanza en ristre (IV, 333), folio...
Alfonso el de Badajoz, ecuestre, lanza en ristre (V, 55), cón león heráldico; del folio 62 vuelto.
Fernando III, sedente (V, 141), con castillo y león heráldicos; del folio 66 vuelto.
Alfonso el Sabio, ecuestre, encaparazonado el caballo (V, 222), del folio 70.

Además se reproduce la viñeta de cabecera del códice: Teodemiro hallando el sepulcro de Santiago y los de los discípulos (tomo II, pág. 13), al folio 1, y una página de texto (IV, 213), tomada del folio 11.

Note el lector cómo de Alfonso II a Alfonso el Sabio faltan seis Reyes (Ramiro I,

García, Alfonso IV, Ordoño III, Ramiro III y Sancho II) de los que reinaron en el país, o sean Reyes de León, o de Castilla y León a la vez, incluyéndose, en cambio, un Rey de Aragón, siete princesas y dos condes (yernos de Alfonso VI): sencillamente por transcribirse en el Tumbo una donación de éstos, y por no transcribirse ninguna dada por aquéllos.

El texto de Eguren es el siguiente:

Dice al último, corto, capítulo: «Tumbos, becerros y cartularios», y después de hablar del de Sobrado (hoy en la Real Academia de la Historia): «También merece mención [!] el tumbo de la iglesia de Santiago, muy bien escrito en el siglo XIII».

«El de Poblet...» (etc.).

(José María de Eguren, «Memoria descriptiva de los Códices notables conservados en los Archivos eclesiásticos de España». Madrid, Rivadeneyra, 1859.—C + 104 páginas de 26 × 18 centímetros y la de portada, a la pág. 99.)

Eguren seguramente que no había visto el *Tumbo A*, ni nada de Santiago, a juzgar por las brevísimas alusiones de su libro.

Don Manuel Murguía en las láminas del tomo II de su primera edición de la «Historia de Galicia» (Lugo, Soto Freire, 1865-1866), adelantándose mucho al texto (que llegaba a los romanos) dió un grabado al trazo del retrato de Alfonso III, miniatura del tumbo A del archivo de la Catedral de Santiago. En la segunda empresa de su Historia llega al reinado de dicho Rey apenas (Coruña, Andrés Martínez, 1888), y nada dice ilustrando la ya vieja lámina, que no se ha reproducido al reeditarse el tomo 2.º (Coruña, Eugenio Carré, 1905).

Está Alfonso, en realidad el VI, sentado en trono que parece de tijera, mostrando bajo lo encobertado las cabezas y garras no sé si de leones, a los brazales y pies del rico mueble, respectivamente. Está en actitud como de conceder algo, y la diestra recogida al pecho embraza una cosa que acaso sea un pergamino de retorcidos extremos (aunque en el grabado parece un corto y disforme fémur antediluviano !). En la siniestra, bajada, tiene por la cabeza el cetro. La túnica que al hombro derecho estará sujeta por alguna fíbula, apenas deja ver sino el calzado. Tiene robusta alta corona en la cabeza y pelo en bucles no largos que pasan del occipucio y barba en bucles bastante redondeada; los bigotes más lacios. Parecióme arte por 1200, pero era difícil decidirlo ante tal copia. La letra a la altura de la cabeza y por ella partida la inscripción que dice: ADEFONS | | REX | PATER | | PATRIE |.

Lo que dijo Villa-Amil es lo siguiente:

«Conserva la iglesia Compostelana su *tumbo*, muy bien escrito, dice Eguren, añadiendo —con poca exactitud—en el siglo XIII. Compónese de tres volúmenes. El A fué hecho y formado por diligencia y cuidado del celebérrimo tesorero D. Bernardo, cual lo expresa el prólogo, y comenzado en 1129 o 1125—*era* ICLXIII o VII—; y está adornado de importantísimas iluminaciones, entre las que figura el retrato de Alfonso III, publicado por Murguia en una de las láminas con que acompañó las entregas que han visto la luz de su *Historia de Galicia*. El B se hizo bajo la dirección de D. Aymerico de Anteiaco, tesorero tambien de aquella iglesia, por mandado del arzobispo D. Fr. Berenguel de Landora..., y se comenzó el 27 de Agosto de 1326.—*Kals. Septs. en* MCCCLXIIII. Y el C formado por dirección del mismo Aymerico, se principió a 8 de Junio de 1328. *IV idus Junii era* M.CCC.LXVI.»

(D. José Villa-Amil y Castro, «Los Códices de las Iglesias de Galicia en la Edad Media, Estudio Histórico-bibliográfico». Madrid, Aribau y Compañía, 1874.)

El estudio del P. Fita y de D. Aureliano Fernández Guerra:

(P. 89 del cap. XIX de ambos autores: «Algunos monumentos entre los muy dignos de atención de Compostela»). «Hablar de cuanto se custodia en el importantísimo archivo metropolitano fuera proceder en lo infinito. Baste citar el códice de Calixto II...; y decir algo acerca del tumbo A o séase el libro copiador de escrituras y privilegios reales en que afianzaba su propiedad sagrada y legítima la Iglesia de Compostela. Comenzóse a escribir en el año de 1129, reinando Alfonso VII el Emperador; y se concluyó en el de 1255, imperando Alfonso X el Sabio. 126 años tardó este copiador en llenarse, bien que primeramente hubo de insertar los documentos anteriores, expedidos en espacio de tres siglos justos, a saber, desde 829 hasta 1127. Acopia en letra gallardísima privilegios, escrituras y donaciones de 27 personas reales, dándonos de todas ellas, menos de una sola, curiosísimos retratos. La variedad de los semblantes y apostura, la propiedad en los trajes y accesorios, y cierto sello de vislumbres de ingenuidad que tiene cuanto se deriva de un modelo viviente, debe hacernos creer sin género de duda ser retratos exactos y de precio indecible las 4 miniaturas hechas con colores de cuerpo y que representan a los Alfonso VII, IX y X y a San Fernando; y que para los otros 22 retratos se consultaron seguramente los que, desde Alfonso el Casto hasta la Reina D.ª Urraca, de-

bieron existir pintados en antiguos códices y en frescos, u esculpidos en iglesias y palacios. La Iconografía y la Indumentaria posegrán un arsenal de datos envidiable en el tumbo compostelano, el día que en España encuentren los buenos estudios la protección eficaz, formal y seria que se les debe de derecho. El solo retrato que no llegó a pintarse en el códice fué el de Fernando II (1159).»

Justo es ahora, que reproduzcamos aquí el primero en orden y antigüedad, el del rey D. Alfonso II el Casto, hecho a presencia de una fotografía de la miniatura original. Quien recuerde el Libro de Testamentos de la Iglesia Ovetense, y el códice de Albelda existente en el Escorial, y otros libros historiados e iluminados en el siglo IX, pondrá en lo cierto que no de capricho o conjeturalmente, sino copiándolo de monumento coetáneo y genuino, reprodujo el pintor del siglo XII el gesto y fisonomía, el ademán y traje del casto, pío y bienhechor Alfonso, del inolvidable príncipe, que tuvo la dicha de ser el primero en visitar, honrar y sublimar el antes olvidado y recién descubierto sepulcro de Santiago el hijo del Zebedeo. Dos miniaturas más realzan y avaloran el tumbo: la de este sepulcro y descubrimiento por el Obispo de *Iria* Teodemiro, que ya ofrecimos a nuestros lectores, pintada en 1129; y un escudo, al fin, con las armas reales de Castilla y León, trazado en 1255.

En Nota:

«He aquí los retratos contenidos en el tumbo y la fecha del diploma a cuya cabeza se hallan: Alfonso II, 829; Ordoño I, 858; Alfonso III, 862; Ordoño II, 911; Fruela II, 923; Ramiro II, 932; Ordoño, 952; Sancho I, 956; Bermudo II, 985; Elvira, reina, 1001; Bermudo III, 1028; Jimena, reina, 1028; Teresa, hija, 1028; Sancha y Teresa, 1030; Fernando I, 1031; Urraca, hija, 1066; Elvira, hija, 1087; Don Ramón de Borgoña, 1096; Don Enrique de Portugal, 1097; Don Pedro de Aragón, 1099; Alfonso VI, 1100; Urraca, reina, 1112; Alfonso VII, 1123; Alfonso IX, 1208; San Fernando, 1232; Alfonso X, 1255.»

A la vuelta del folio 40 hay un diploma en que al Rey Don Alfonso VII al Emperador se le nombra canónigo de Santiago.

En la pág. 90, el retrato (basto) «Alfonso II el Casto.»

«Viñeta del *Tumbo A,* que se conserva en el archivo de la catedral de Santiago.»

Del libro «Recuerdos de un viaje | a | Santiago de Galicia | por | el P. Fidel Fita | y | D. Aureliano Fernandez Guerra» | Madrid, Lezcano y C.ª, 1880.

Antes, en capítulo sólo redactado por el padre Fita, se dijo lo siguiente:

«Capítulo IX. Documentos compostelanos (cap. del P. Fita).

Además del precioso Códice titulado de Calixto II, venido de lejanas tierras y que merece artículo aparte (el cap. IX), tres monumentes literarios de mucho valor histórico encerró durante el siglo XII el archivo de la catedral de Santiago.

1. *La Historia Compostelana.*
2. *El Cronicón Iriense.*
3. *El Tumbo A.*»

Pero el estudio es íntegro para las copias del primero, perdido, y las del segundo en la Nacional y Academia de la Historia y del que presume su autor el canónigo-cardenal Pedro Marcio (fechas 1149-53-54-78), y al hablar de estas copias se dice):

«La letra de ambos Códices es de mediados del siglo XII, conforme lo prueba la del insigne Tumbo A que acabo de tener en mis manos».

»Comenzado el tumbo A en el año 1129 (era i.c.lxuii) por el tesorero D. Bernardo, contiene entre otras láminas de inapreciable valor, la del sepulcro de Santiago y sus dos discípulos, de lo cual hablaremos a su tiempo.

»No por más modernos merecen menos atención los tumbos *B* y *C* debidos a la iniciativa del tesorero Aymerico de Anteiac. Día de jubilo grande ha de ser para la Geografía, para la Historia y las Bellas Artes, aquel en que salgan a luz tan importantes documentos» (página 41) (... y vuelve al «autor» del *Cronicón Iriense* y acaba el capítulo).

Al dar (pág. 72) la miniatura aludida, se pone la letra siguiente:

«El Obispo Iriense Teodemiro descubre los sepulcros de Santiago y sus discípulos Teodoro y Atanasio. Miniatura del año 1129, en el Tumbo A del Archivo Compostelano».

Hablando de los descubrimientos (pág. 72), dícese: «El sarcófago o arca marmórea, donde los piadosos discípulos de Santiago depositaron su cuerpo, no parece hoy desgraciadamente. Melado era el color del mármol, según la miniatura del año 1129, en el Tumbo A de esta iglesia. [Nota detalladísimamente descriptiva de la viñeta]... Otra miniatura sobre cien años posterior, en *La Historia Compostelana,* etc.

APENDICE III

La serie de Reyes de Navarra, pinturas murales del Palacio de Cocentaina (Alicante).

Se trata aparentemente de una serie regia, de solos Reyes de Navarra, lejos de Navarra pintada en el siglo XVII. Pero en realidad (y por eso no se incluyó su estudio allá por los capítulos del XVII) de lo que en puridad se trató es de una serie nobiliaria cuyos orígenes eran reales, aunque no se conserven los retratos de tal estirpe apartada de la realeza. Por tenerla yo, sin embargo, por nobiliaria, lógicamente la hube de excluir del cuerpo principal de este libro, aun siéndome conocida de antiguo y aun habiéndola estudiado de nuevo, al caso, y más atentamente que ninguna otra.

Don Alfonso V el Magnánimo, en su conquista de Nápoles tuvo la ayuda de un gran capitán de sus gentes, a quien dió Cocentaina, haciéndole conde. D. Ximén Pérez Ruiz de Corella, descendía de navarros, de Corella, llegados a la conquista de Valencia, dos siglos antes; y pretendían los Corellas ser descendientes de los antiguos Reyes de Navarra.

El castillo-palacio condal, con torres salientes de ángulo, garitones altos y troneras para la artillería primitiva, parece del siglo XV. Al piso principal, crujía de honor, varias salas con muy hermosos techos delatan el promediar del siglo XVI, y un resto de bello patio escurialense dentro, los fines del XVI o los años del primer tercio del XVII. En el otro torreón y en pieza cubierta de nervaduras góticas, se idearon, también en el XVII, las pinturas iconográficas. No se conocen fechas, ni por letreros ni por documentos, de ninguna de las partes del noble edificio, habitado todavía hoy por un casino político y un cafetín, por un convento de monjas y por modestos menestrales a la vez.

Se llamó «Sala dorada» la aludida, al piso bajo. Tiene forma casi cuadrada de poco más de ocho metros por lado. Las paredes, lisas y desnudas, tendrían tapices o reposteros; lo que se conserva en excelente estado son las pinturas de los plementos, o sean trece témpanos pintados de la aludida bóveda de nervadura muy poco levantada; no tiene clave central, ni arcos propiamente «ojivos» o diagonales, sino tercerones y terceletes, con cuatro claves relativamente centrales. También están pintados los netos a lo alto de las cuatro paredes, pero, en éstos, sucesos históricos: una batalla al Norte, un Rey administrando justicia en pleno campamento, al Este; una gran cabalgata, incluso de muchos prelados, al Sur, y la muerte del caballero de la dicha batalla a la puerta de la tienda, al Oeste. Debajo de estas muy apaisadas composiciones todo un entablamento, y todavía debajo de él otro nuevo friso con 36 marcos redondos, hoy desprovistos de las pinturas, retratos de los Corellas, que contuvieron un tiempo. Las blancas paredes libres debajo, como unos tres metros y medio de altas.

Al plemento central, algo romboidal, y a los ocho témpanos triangulares inmediatos a la paredes o a los arcos formeros, los imaginarios retratos de los nueve Reyes de Navarra a que

se refieren los sendos letreros que, corregidos (del texto de Llorente), voy a copiar luego.

1. (Centro) Garci Ximenez, rei de Sobrarbe y de los Montes Pirineos dio principio la gerra contra los moros; casó con Enenga; primer Rey. Viste armadura completa, botas altas de ante, manto rojo con esclavina de armiños, el cetro en la diestra y la espada en la siniestra, con la barba rubia. Sentado en el campo (la cabeza al Este) entre el escudo limpio de gules y el yelmo cercado de plumas blancas y rojas.

2. (Al Oeste, lado Norte) Garci Iñigo hijo de Garci Ximenez, prosiguió con mucho valor y sverte la gerra, 2 Rey. De barba y pelo castaños.

3. (Al Norte, lado Oeste) Fortuño Garcia, hijo de Garci Iñigo, casó con hija heredera de Galindo, conde de Aragon, 3 Rey. Barba y pelo rubios.

4. (Sigue la vuelta, en el sentido indicado) Sancho Garcia hijo de Fortuño Garcia hecho los moros de Sobrarbre y Ribagorça, 4 Rey. Cabeza y barba blancos.

5. Ximeno Garcia, hijo de Sancho Garcia, fué muy valeroso y prudente, 5 Rey. Rubio castaño, de pelo.

6. Iñigo Ximenez Arista, estando con su Rejército, vió en el aire una cruz blanca entre Sobrarbe y los montes Pyrineos; casó con Teyda, hija del Conde Gonçao, 6 Rey. De barba blancuzca.

7. Garci Iñiguez, hijo de Iñigo Ximenez, fué valerosísimo, casó con Uraca, la cual estando preñada de Sancho Garcia Avarca, murió de una lanzada por el vientre, 7 Rey. Es rubio.

8. Sancho Garcia Abarca, muerta su madre Uraca, sacó el braço por la herida y viéndolo el noble Guevara la abrió, le sacó y crió, 8 Rey. Barbita castaña clara.

9. (Lado Oeste, al Sur) Garci Sanchez, hijo de Sancho Abarca, el Trémalo, porque temblaba cuando habia de entrar en batalla, siendo muy valeroso en las armas; 9 Rey. De pelo blanco y barba blanca. Este último retrato muestra a la vez detrás, en pie, a un rubio caballero, desnuda la cabeza, sólo armado el cuello, con jubón de ante, y a él se refiere (aunque por su edad pareciera hijo del Rey) un segundo rótulo colgado de la rama de un árbol y que dice así: Iñigo Roiz hermano de Garci Sanchez, 9 Rey de Navarra, Señor de Corella, es decir, el tronco de los Corellas de Cocentaina, enlace de la serie real de la techumbre y la nobiliaria del friso perdida.

Los ocho segundos Reyes aparecen de cuerpo entero, sentados, todos en el campo, todos vistiendo media armadura, todos con manto, casi todos sosteniendo con la mano el escudo y la espada, teniendo por el suelo los yelmos acerados y la corona y cetro dorados; es oro este dorado y el de los rebordes de los escudos, cuya forma nos lleva por el año 1600. Las ocho figuras de los plementos, laterales hacia el centro de ellos y hacia la clave de los arcos formeros, y en cambio los ocho letreros en grandes rótulos van puestos hacia los cuatro rincones de la sala. Cada plemento va encuadrado por cenefa de cintas azulosas como dos trenzadas sobre fondo amarillento; los nervios pintados de rosas grandes, que parecería un jaspeado; las claves como gemas o con dibujos.

La indumentaria de tales Reyes es del siglo xvi, aunque se pintaran después: lo demuestran especialmente detalles como el de las calzas prietas que llevan el 2.º (rojizas claras), el 5.º (blancas), el 7.º (rosados) y el 9.º (amarillos); las botas altas (del 1.º, del 8.º), las bragas o gregüescos (del 5.º blancas, del 7.º acuchilladas rojas y blancas y del 9.º rojizas), y la todavía muy pequeña fresa o gorguera de varios (el 3.º, el 5.º, el 8.º y el Corella). Los enlaces de las mayúsculas de los rótulos, y más las cifras de los números, parecen del siglo xvii en cambio.

Los escudos (los de las ménsulas) dicen sólo que ya los Corellas añadían el escudete de Mendoza, pero en 1541 y en 1564 ya habían casado el 5.º Conde D. Guillén con D.ª Brianda Hurtado de Mendoza (Melito), y el 6.º D. Ximen con D.ª Beatriz de Mendoza (Tendilla). «A

esta época, o poco después, debe referirse la obra de la Sala dorada», dice Llorente; con evidente error de fecha, pues la pintura (no fresco, sino temple con algo de óleo acaso sobre el enlucido, directamente), y las letras y cifras señala, con más o menos exactitud, los años posteriores al 1600, aunque se fingiera un tanto de antigüedad a la indumentaria, de décadas en vez de siglos.

Siendo también los Corellas Condes de Cocentaina, Marqueses de Almenara por la herencia de una de las Mendozas dichas, se hicieron las pinturas, puesto que a los cuarteles de Corella (de gules, limpio, cortado de gules la campana de sable, con bordura camponada gules y sable) y a los cuarteles de Aragón-Nápoles-Jerusalem y Sicilia-Nápoles-Jerusalem (que el primer Conde ganara) se agrega el escudete de Mendoza-Vega. Pero, desde luego, antes de que los Corellas por enlace ganaran el prestigiosísimo Marquesado de las Navas (ello fué al principio del reinado de Felipe IV, seguro en 1632), pues los tortillos de los Dávilas (Navas) no se ven en el salón que estudiamos: cuando el Conde D. Jerónimo (famoso por su honrada y patriótica excitación a Felipe III a que saliera a la guerra) había de llamarse Dávila-Ruiz de Corella, por el estado de su mujer (el primogénito de ambos ya nació en las Navas del Marqués, al Guadarrama).

Es de tiempo de este Conde, sin embargo, la pintura, como ya lo hacía pensar el ser él tan dado a hacer resplandecer las históricas gestas de su estirpe. El Sr. Llorente no dice nada del dato que marca la persona del comitente de las pinturas, y que está, sin embargo, en uno de los cuatro plementos de la bóveda que no contienen retratos de Reyes, sino escudos, lemas y empresas: son los espacios de triángulos isósceles que quedan entre cada dos claves y cada repisa de ángulo.

Al Noroeste, entre el segundo y tercer Rey, se pintó el gran escudo con los cuarteles mencionados (sin Mendoza-Vega) con esta letra: TODOS LOS DEL NOMBRE DE CORELLA TIENEN PRIVILEGIO DE PONER LAS ARMAS DE LOS REYES DE ARAGON POR LA BATALLA Y TOMA DE NÁPOLES. Entre el escudo y el rótulo, campo, y en él dos piras a encender. El escudo (como tantos otros del salón y palacio) orlado de la sierpe-mujer, con el lema «esdevenidor» (a venir).

Enfrente, al Sureste, entre el sexto y séptimo Rey, el solo escudo de Corella (de gules limpio, cortado de gules la campana de sable), timbrado de corona condal, yelmo con lambrequines, una gran piña encima y pendón cortado de azur y gules, letra (detrás) «PESAR, VOLER», y el rótulo bajo «ESTAS ARMAS ESTAN HOY EN SAN JUAN DE LETRAN EN ROMA».

Al Suroeste, entre el octavo y el noveno Rey, un tronco, y enrollada a él la sierpe de bella cabeza de mujer, de pelo rubio, y tres cuernos o llamas pequeñas a la cabeza, y con rótulo en los aires «ESDEVENIDOR», con otro al suelo que declara ser empresa DEL PRIMER CONDE DON XIMEN PEREZ.

Enfrente, por último (lo que nos interesa), entre el cuarto y el quinto Rey, un árbol de retorcido tronco, de una de cuyas ramas bajas y cortas cuelga el lema «PROPRIA VIRTUTE», y con rótulo abajo que nos dice que lema y empresa son DEL 9.º CONDE D. GMO. CORELLA.

Don Jerónimo, el último varón de los Corellas (su hija Antonia llevó las varias casas a los Benavides de la de Santisteban), si no logró en escrito razonado y brioso convencer a Felipe III (por 1618) que debía salir a campaña, a la de Argel, cual deber de Reyes, demostró al menos tener una alta idea de la realeza y de la nobleza en un siglo en que a la una y a la otra, juntas y absolutamente predominantes (como nunca antes ni después), les perdía la molicie de lo cortesano. D. Jerónimo no era el primogénito de su casa (la heredó de su hermano D. Gastón) y había militado con gloria en la Infantería española, en Flandes.

Ignoro cuándo heredó el Estado de Cocentaina. En 1611 (fecha del tomo correspondiente de las «Décadas» de Escolano) todavía vivía el 8.º Conde D. Gastón, su hermano mayor. El padre de ambos, 7.º Conde, fué D. Jerónimo de Corella, varón extraordinariamente docto,

hecho por Felipe II consejero del Consejo de Aragón aun no habiendo vacante. Malogróse luego, pero daría a sus hijos educación castellana en la corte, donde radicaba el tal Consejo. Pude pensar en él (por esa circunstancia de ser tan docto), viendo las pinturas de su *Sala dorada* de Cocentaina, pero no lo consiente la letra que marca la empresa «del 9.º Duque», su hijo segundo, ni la circunstancia de aparecer en el salón en varios escudos (los de las repisas) el escudete de Mendoza-Vega de las esposas del abuelo y bisabuelo, 6.º y 5.º Condes, pues contra lo discurrido por D. Teodoro Llorente, no basta tener una abuela o madre Mendoza para usar el cuartel de su escudo: sólo lo pudo usar (a mi ver) el 9.º Conde (y su hermano el 8.º Conde), porque de los derechos de la bisabuela recayó en ellos el mayorazgo y Estado de los Mendoza, Marqueses de Almenara (rama 2.ª del tronco de Mélito): esto ocurrió en 1609 al fallecer el 2.º Marqués de Almenara, hermano del 1.º y ambos primos hermanos de la famosa Princesa de Eboli (Condesa de Mélito).

El mismo Palacio de Cocentaina ofrece el ejemplo de esta ley heráldica (ahora tan olvidada). En los varios escudos, siempre complicados, no se hallan cuarteles de las madres o abuelas de que no se haya heredado Estado: ni de Llansol (la esposa del 1.er Conde), ni de Moncada (la del 2.º y la del 7.º), ni de Fajardo (la del 3.º: verdad que no dejaron éstos descendencia), ni de Borja (la del 4.º).

Y ya aquí, pondré más detallado el complicado y repetidísimo escudo del apellido Corella: así en el ejemplar gótico, sobre la puerta principal del Palacio, como en el grande en uno de los témpanos pintados en la *Sala dorada*. El detalle indicará dos formas no usadas por nuestra familia real de dar el Estado de Nápoles, en general excluído del gran escudo de España:—por dos razones: primera, la de lograrlo Fernando el Católico por conquista y no por herencia, y segunda, porque desde el siglo XIII los Aragones de Sicilia (sin Nápoles) y los Anjous de Nápoles (sin Sicilia) no dejan de considerarse idealmente dueños, cada uno, de la verdadera y *única* corona «de Sicilia», y así al ganarse Nápoles pudimos creer que integrábamos tan sólo nuestra Sicilia de siempre.

El gran escudo de los Cocentaina es acuartelado. El primero cortado: arriba Aragón (pales, mal llamados barras), abajo partido en tres: A de plata, las cuatro fajas de gules [Nápoles o Hungría de los Anjous]; B de Francia antigua [Sicilia angevina?]; C de plata, la cruz de oro [reino de Jerusalen]. El segundo cortado: arriba, partido en tres con los antes citados A, B y C; abajo, el acuartelado en sotuer de «barras» y águilas [Sicilia aragonesa]. El tercero de gules, limpio. El cuarto de gules, la campana de sable, bordura camponada de ambos colores. El todo es Corella de Cocentaina.

Son, pues, las pinturas posteriores a 1609, y anteriores al momento de heredar los Corella el Estado de las Navas, puesto que vemos los cuarteles del Ave María y la faja de Mendoza (Almenara) y no los cuarteles de los tortillos de Dávila (Navas): todo lo cual coincide con una parte de la vida (después de 1611) del 9.º Conde y Marqués de Almenara, D. Jerónimo, que él mismo y pronto vió a su mujer heredada en el segundo de los dichos castellanísimos marquesados (ya en 1632), el de las Navas. Digamos que las pinturas se pintaron, pues, POR 1625.

Conociendo al 9.º Conde D. Jerónimo, tan castellanizado, no extrañan ya las letras todas en castellano (menos dos viejos lemas en valenciano y el suyo personal en latín), cuando aún era la lengua regional la oficial del reino de Valencia y cuando aún es hoy la exclusivamente hablada en Cocentaina. Por la misma razón, no extraña que teniendo Cocentaina un pintor famoso del siglo XVI, el Padre Nicolás Borrás, el mejor discípulo de Joanes, y otro pintor todavía más famoso en el siglo XVII, Jacinto Jerónimo de Espinosa (con otros artistas hijos de Cocentaina, en ambos siglos), el estilo de la pintura sea más castellano que no valenciano.

Siempre había tenido yo la idea de que la pintura del salón aquél fuera la ocasión de hacer ir a Cocentaina y de tierra de Castilla, al pintor hijo de Valladolid, Jerónimo Rodríguez de Espinosa, casado en Cocentaina con Aldonza Lleó, y padre en Cocentaina del más famoso de los Espinosa. Pero la boda fué en 1596 y el bautizo en 1600, algo pronto para lo que dicen el estilo y detalles de los plementos, y para ser cosa del 9.º Conde D. Jerónimo. Valía, además, Espinosa padre mucho más que lo que parece valer el pintor del salón, y resulta en definitiva que debe rechazarse la idea de tal atribución como poco indicada y mucho menos que probable: alguno de sus discípulos no conocidos se pudo bastar para el encargo.

Conozco tablas que fueron del retablo de Muro, contratado por Espinosa padre en 1604, y valen más que los retratados de la bóveda del Palacio de Cocentaina. Al aludir a discípulos pienso: o en Pablo Madrigal, que en 1643 pintó para la iglesia del Palacio de Cocentaina, encargo de la casa condal; pero murió en 1665, ignoro si demasiado viejo, y si pudo alcanzar la época más probable del otro encargo, que no es indicado suponer suyo por tanto; o en Jaime Terol que pintaba en 1604 y murió en 1627, fechas mucho más acomodadas al caso; o en Francisco Agulló, por último, yerno del anterior, que se cita en 1637 y murió en 1648, algo tarde para nuestra idea.

Llorente, «Valencia», II, pág. 876 y 877.

Capital es para el estudio de los Espinosa, sin tratar de lo de Muro sin embargo, obra auténtica del padre, el trabajo monográfico de D. Luis Tramoyeres y Blasco en el *Archivo de Arte Valenciano*.

Para los artistas (tan numerosos) de Cocentaina, véase el Diccionario del Padre Arqués y Jover, en el tomo LV de los *Documentos Inéditos*.

APENDICE IV

La serie de retratos de Reyes de España en el Generalife.

Sabido es que (pleitos temerarios aparte) el Generalife o el Genalarife es propiedad de la Corona o del Estado español, y que una gran familia: de los Granadas, Marqueses de Campo-Téjar, cuya sucesión ha recaído en otra familia italiana, tuvo la alcaidía y ahora pretende muy otros derechos.

En dos piezas del gentilísimo palacio, obedeciendo a su historia, se pueden ver retratos antiguos. En una de las habitaciones, la serie de los Reyes y Reinas de España desde los Reyes Católicos, copias de mano de medianos pintores; en la otra retratos de caballeros armados, damas, una monja y un niño, personajes de la familia de los alcaides.

La serie regia por tratarse íntegramente de Monarcas modernos, fisonomías tan conocidas, no entra en el tema de esta monografía.

APENDICE V

Serie de Reyes de Mallorca en el Ayuntamiento de Palma.

En la Casa del Ayuntamiento de Palma de Mallorca, ciudad que era en el gobierno de toda la isla de tanto peso, hay una Iconoteca mallorquina que (Quadrado-Piferrer, «Mallorca», de «España», pág. 896) ya hace años Quadrado describió así: «La colección de cuadros, empezada a fines del siglo XVI o principios del siguiente, excede tal vez de ciento cincuenta, refiriéndose algunos a personajes de tiempos anteriores...: los hay que se distinguen por su mérito. Preponderan en número los eclesiásticos... De la alta jerarquía militar hay unas dos docenas y tres o cuatro grandes maestres; del orden civil no pasa de media. Al frente de unos pocos propiamente históricos figuran los Reyes y Real familia de Mallorca, y el héroe cartaginés... Aníbal nada menos, a quien vindica por hijo de no sé qué islote de los mares Baleáricos el famoso texto *parva o patria Annibalis* de Plinio». Antes Piferrer habla de esa serie: «La figura gigantesca del Rey Don Jaime, tal vez copia de un cuadro gótico, encabeza aquella colección, y ciérranla los del intrépido marino Barceló y del general Marqués de la Romana». El Ayuntamiento en fiestas solía colgar tales retratos (dice Piferrer), el de Don Jaime al centro, en la fachada de su palacio.

No conozco esta serie regia ni sé cuándo se formó o si se fué haciendo poco a poco, e ignoro también si está completa la regia cronología.

APENDICE VI

Series de retratos de confesores de Reyes y de amas de Infantes.

Por simple curiosidad voy a citar aquí dos raras series de retratos, relacionados (tan de lejos) con las series regias icónicas, pero al fin evidentemente en conexión con las cosas de la monarquía.

La serie de retratos de confesores de Reyes de España ha debido de existir, y de formarse acaso en fines del siglo XVII o primera mitad del siglo XVIII, a juzgar por tres o cuatro lienzos pequeños (cabezas) que vi hace unos pocos años en poder del coleccionista y conocidísimo fotógrafo valenciano Sr. Novella: tenían sus correspondientes letreros.

La serie de amas de Infantes se reduce a cinco pintorescos y vistosos retratos de indumentaria popular, de poco menos que cuerpo entero, de tamaño natural, óvalos en enormes marcos, cuadros firmados por Bernardo López, hijo de D. Vicente López, en 1852, 1862, 1865 y 1867, y el otro sin firma ni fecha, pero del todo compañero. Por las dichas fechas se ve que las amas debieron de amamantar respectivamente a SS. AA. la Infanta Isabel, la Infanta Paz, la Infanta Eulalia y la difunta Infanta Pilar, todas hijas de Isabel II. El retrato restante sin fecha y firma corresponderá probablemente al ama de S. M. el Rey Don Alfonso XII, nacido en 1857. Estos lienzos van aludidos en la biografía del pintor que fuera maestro de Isabel II, en la «Galería biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX», de Ossorio y Bernard. Se conservan hoy en el Alcázar de Sevilla, panda Oeste, piso principal, del Patio de las Doncellas.

NOTA, acerca de las ilustraciones

Los fotograbados de este libro han sido trabajados sobre fotografías de D. Mariano Moreno, fotógrafo de Madrid, excepto los correspondientes a las páginas 33, 35 y 37, que son de don Rafael de Salas, presbítero, de Sevilla; las de las páginas 57 a 61, 95 y 97, que son de la casa Mas, de Barcelona, y los de las páginas 64 a 67 y 85 a 89, de la casa Thomas, de Barcelona.

Los fotograbados en general son de la casa Thomas, de Barcelona, excepto los correspondientes a las páginas 33, 35, 37, 49, 100 a 115, 118 a 125, 138, 144, 148 a 152, 191, 201 y 207, que son de la casa Matheu, de Madrid.

El total de grabados es el de 114.

NOTA DE MERA CURIOSIDAD

acerca de la bajada de las estatuas, corona del Palacio Nuevo de Madrid.

Al lector benévolo, a quien haya interesado la hipótesis del autor, del una vez malévolo autor, por la que atribuía (páginas 200 a 201) a Doña Isabel de Farnesio, por dictados de su soberbia, y celos y venganza «póstumas», el hecho de la «decapitación» del magno palacio de los Borbones, quiero decir aquí, que siendo de personalísima auto-sugestión la hipotética idea que proferí y que hube de explicar en el lugar citado de este libro, he venido en saber después, con inesperada estupefacción, que coincidía con una leyenda o conseja que tradicionalmente corría entre los viejos modestos servidores del Real Palacio, la que persona grave, ya anciana hoy, les oyó contar, protestándola él de inverosímil y despropositada. Decían, pues, los que eran ancianos criados de la Real Casa hace como unos sesenta o setenta años, que la Reina Doña Isabel Farnesio tuvo el empeño que yo la supuse, y que sólo cedió a él su hijo Carlos III, después de un sueño pánico que *diz* que tuvo su madre, pues soñó que había un terremoto y que le caían encima de lo alto del Palacio las colosales estatuas de piedra, etc....

Sobre las consabidas estatuas, y disertando en una celebrada sesión académica sobre «Perspectiva», se dijo lo siguiente:

«Un escultor notable y malogrado, mi amigo Juan Figueras..., me llamó la atención respecto de las estatuas... que hoy adornan la Plaza de Oriente... y algunos otros puntos..., unas mejores y otras peores...; no son, me decía Figueras, ningún prodigio escultórico, ni mucho menos; pero ¡qué admirablemente compuestas y ejecutadas están, atendiendo a la perspectiva, y en rela-

ción con el sitio para donde se labraron y donde algún tiempo estuvieron! Sus actitudes, que aquí a tan corta distancia parecen exageradas y como teatrales; las líneas y los relieves excesivos que imprimen dureza al dibujo, todo eso imagínelo usted a la grande altura que representa el coronamiento del Palacio Real, y no dudará entonces que las estatuas tomarían otras proporciones, y, perdiendo la tosquedad del aspecto que ahora nos ofrecen, aparecerían finas, esbeltas, verdaderamente decorativas. Tenía razón Figueras... etc.» (Discurso del actual dignísimo presidente de la Junta de Iconografía Nacional, D. Angel Avilés, contestando al de D. Amós Salvador, en el ingreso del segundo en la Real Academia de San Fernando, 13 de Marzo de 1898.)

Por cierto que, ultimado el capítulo, todavía averigüé el paradero actual de dos de las estatuas, reduciendo el *déficit* ya a solas cuatro. Es en el arsenal de El Ferrol adonde fueron a parar las veras efigies de Fernando VI y de Doña Bárbara, el entenado y la *nuerastra* de la dicha Doña Isabel Farnesio.

NOTA DE UN CAPITULO

que falta en el libro. El extracto de la Genealogía de Cartagena, en El Escorial, códice con retratos grabados y sobrepuestos.

A pesar de lo dicho en la pág. 242 y su nota 2.ª, en el instante mismo de cerrar la impresión de este último pliego del libro, danme mis amigos D. Juan Allendesalazar y D. Javier Sánchez Cantón noticia de que acaban de ver en la Biblioteca de El Escorial (28 Abril 1917) un códice de la Genealogía de D. Alonso de Cartagena con serie icónica.

Se trata de un códice en castellano, mero resumen del libro de D. Alonso, y sin que las resumidas palabras describan los dibujos ni a ellos aludan, con añadidura al final para indicar el comienzo del reinado de los Reyes Católicos «que dios dexe beuir e reynar por largos tiempos amen»: todas las hojas de esta parte del códice en papel, excepto las dos últimas que son de pergamino.

El reparto de la «caja» a dos columnas es similar al del códice de la Emperatriz y en otros detalles también parece su modelo.

Pero en realidad la ilustración no es sino postiza, esto es, de grabados en madera recortados y pegados después al códice, con la excepción del retrato de Fernando el Católico, el de Isabel la Católica y el del Príncipe Don Juan, que están hechos a la pluma, directamente en las páginas, y que por ser coetáneos, calculo que habrán de ser de mucho interés, y así opinan los señores Allendesalazar y Sánchez Cantón.

Los cuales amigos míos, descubridores de la cosa, opinan que los demás retratos, de un número cortísimo de modelos, repetidísimos por tanto, pueden ser grabados de viejas barajas de naipes, que al pegarlos allí, se les puso letra: un tipo (acaso de un San Miguel tomado), vestido de armadura, escudo en la diestra y estandarte en la izquierda; otro tipo (2.º), vestido de túnica larga; un

tipo (el 3.º) de Reinas; otro (el 4.º) de prelados y santos; dos tipos (el 5.º y el 6.º) para los Infantes, o barbados con la cabeza descubierta, o imberbes y tocados con un bonete, y un tipo (el 7.º) para Infantas, suelto el cabello. Por último, el tipo de los ecuestres (lo están así los citados Fernando V y Don Juan). Hállanse inscritos los Reyes en rombos (distinta decoración en los distintos tipos), y las Reinas y los Infantes e Infantas en círculos. Algunos de los monótonos grabados pegados se iluminaron en color: el letrero puesto a pluma va en tinta roja.

También van recortados y pegados los escudos, también grabados, y con cuatro tipos: el visigótico, el de Castilla, el de León y el de Castilla y León.

Del códice se dice algo en la pág. 26, tomo I, del «Catálogo de los códices españoles de la Biblioteca de El Escorial», obra en curso de publicación del padre Miguélez (O. S. A.), donde se dice su opinión de los retratos en estas palabras: «Estos grabados parecen cortados cuidadosamente de alguna obra incunable para la ilustración del códice».

Forma parte (fols. 110 a 126), con otros siete folletos (de D. Alonso de Cartagena y de su padre D. Pablo de Santa María), del códice h. II 22, con la típica encuadernación escurialense, cantos dorados, con 174 folios (en papel y en pergamino), de 27 × 20 cm.

INDICE ALFABÉTICO

de los artistas *(en bastardilla)* y de los escritores y colaboradores citados en el libro.

Abizanda Broto, Manuel, 82, 215.
Agulló, Francisco, 280.
Aguirre y Monsalbe, Manuel, 269, 270.
Agustín, Antonio, 173.
Alcahalí, Barón de, 213.
Alfonso el Sabio, Rey, 225.
Alós, Ramón de, 51.
Aloy, el Maestro, 52, 54, 55.
Alvarez, Manuel, 190, 194, 196, 263.
Alvarez Tejero, 150.
Allendesalazar, Juan, 204, 287.
Ancheta, M., 79.
Angulo, Manuel, 242.
Antein, Aymerico, 274, 275.
Antolín, Guillermo, 242.
Antonio, Nicolás, 242.
Aragón, Hernando de, 78.
Aragón, 19.
Arbiol, Vicente, 269.
Arco, Angel del, 57.
Argote de Molina, Gonzalo, 45.
Arias, Antonio, 132, 133, 135, 136, 138, 140, 141.
Arias Montano, Benito, 158.
Ariosto, Felipe, 82 a 88, 91, 92, 106, 147, 214, 215, 270.
Ariza, Joaquín, 187.
Arques, Jover, Fray Agustín, 280.
Arredondo, Isidoro, 99, 118.
Arroyo, Diego de, 244 a 256.
Avila, Hernando, 27, 28.
Avilés, Angel, 286.
Avrial, José, 19 a 23, 29.
Ayllón, 259.
Azara, Nicolás María, 149.
Azcárate Pardo, Tomás de, 270.
Aznar, Francisco, 268.
Barcia Pabón, Angel, 21, 160, 178, 180, 182, 213.
Beer, Rodolfo, 252, 253.
Bernar, Conde de, 219, 227.
Bernardo, tesorero, 274, 275.
Bernés, Pedro, 53.
Barruoeta, Juan, 268.
Berruguete, Alonso, 259.
Berlaux, Emile, 47, 48, 55.
Beruete, Aureliano de, 133, 140.
Bethencourt (V. Fernández de)
Blancas, Jerónimo, 78, 81, 85, 91, 108, 109, 116, 215.
Blázquez, Antonio, 188.
Blondeau, Jacques, 171 a 176, 180, 182, 185, 186, 206, 208, 212.
Bonnat, León, 267, 268.
Borrás, P. Nicolás, 279.
Brocheton, Luis, 269.
Burgés, Pedro, 84.
Burgos Mantilla, Isidoro, 155, 156.
Burguera, José M.ª, 63.
Calvert, 183.
Calvete de la Estrella, Juan, 251, 254.
Calça, Francisco, 85, 86.
Camilio, Francisco, 99, 105.
Camilo, Francisco, 133, 137, 141.
Cano, Alonso, 130 a 135, 137 a 139, 140, 141.
Cano, Eduardo, 267, 268.

Capmany y Montpalau, Antonio de, 193.
Caramuel Lobkówitz, Juan, 75, 156, 157, 162, 164, 169.
Carderera, Valentín, 71.
Carducci, Bartolomé, 124.
Carducho, Vincenzio, 117 a 119, 122, 124, 126, 134, 137, 139, 142, 156.
Carnicero, Alejandro, 190, 191, 193, 194, 196.
Carrillo, Martín, 78, 80.
Cartagena, Alonso de, 219 a 256, 287, 288.
Casado, Rufino, 268.
Casellas, Raimundo, 68.
Castelaro, José, 269.
Castelo, Félix, 120, 121, 122, 124, 126, 128, 133, 137, 141, 142.
Castellano, Manuel, 21, 268.
Castro, Felipe de, 190, 191, 192, 194, 197, 208.
Castro Ordóñez, Rafael, 267.
Caxés, Eugenio, 126.
Cean Bermúdez, Francisco Agustín, 19, 117, 155, 163, 190, 194, 197, 213, 251, 252.
Celaya, Isidoro, 263.
Cerdá, Francisco, 269.
Cillero, Roque, 193.
Codera, Francisco, 48.
Colonia, Juan de, 239, 242.
Contreras, 48.
Corona, Constancio, 270.
Cortés, Ramón, 267, 268.
Crescenci, Juan Bautista, 126.
Cuatro Torres, Barón de, 54, 55.
Churriguera, Nicolás, 263.
Dalmau, Luis, 68.
Damiá, Luis, 84.
Dezpalau, Federico, 85, 86.
Díaz del Valle, Lázaro, 117, 122, 133 a 141.
Dordal, José, 213 a 214.
Dormer, Diego, 78 a 80, 91, 104, 106, 108, 109, 116.
Dujer, Nicolás, 187 a 188, 196.
Eguren, José M.ª, 273, 274.
Eguílaz, Leopoldo de, 44 a 48.
Einghen, Barón de, 27.
Elías de Molíns, Antonio, 63, 70.
Escolano, Gaspar, 151, 278.
Espalter, Joaquín, 270.
Espinosa, Jacinto Jerónimo de, 152, 279.
Espinosa, Jerónimo Rodríguez de, 279, 280.
Esquibel, Diego de, 38, 40, 41.
Esquivel, Carlos María, 267, 268.
Ezquerra, Joaquín, 209.
Fernandes, Vasco, 74.
Fernández de Bethencourt, Francisco, 214.
Fernández Guerra, Aureliano, 273, 274, 275.
Fernández, Francisco, 133, 134, 141.
Fernández de los Ríos, Angel, 194.
Fernández, José, 269.
Ferrant, Alejandro, 270.
Ferrant, Luis, 269, 270.
Ferrero, Manuel, 71.
Ferri, Ciro, 171 a 176, 185, 206.
Fierros, Dionisio, 268.
Fierros, Jerónimo, 268.
Figueiredo, 169.
Figueras, Juan, 285, 286.
Fita, P. Fidel, 273, 274, 275.
Flores, José Miguel, 210.
Flórez, P. Henrrique, 216.
Florit, José M.ª, 197, 253.
Galindo, Benito, 87.
Gallardo, Bartolomé, 242.
Galle, Cornelius, 160, 164, 168, 174.
Galván, Juan, 105.
García de Quevedo Concellón, Eloy, 241, 242.
García Quiñones, Andrés, 263.
García Quiñones, Jerónimo, 263.
Garibay, Esteban de, 19, 20.
Gayangos, Pascual, 21.
Gestoso Pérez, José, 32, 34.
Gimeno, Carra, Vicente, 269.
Gisbert, Agustín, 267.
Goes, Damián de, 169.
Goltzius, Hubert, 167.
Gómez de Mora, Juan, 94.
Gómez Moreno, Manuel, 43, 44, 48.
Gómez Moreno Martínez, Manuel, 47, 140.
Gondomar, Conde de, 237.
Goquier, Alexander, 180.
Goya, Francisco, 50, 237, 270.
Greco, Domenico, 114.
Guerau, Antonio, 68.
Guevara Vasconcellos, José, 210.
Gutiérrez de la Vega, Joaquín, 268.
Hernández, Germán, 269.
Hernández Sanahuja, Buenaventura, 157.
Herranz, Clemente, 269, 270.

Herrera, Juan de, 94, 164.
Higon, Maximiano, 270.
Holanda, Francisco de, 169.
Horfelin de Pultiers (?), 79.
Huerta, Vicente de la, 210.
Huguet, Jaime, 84.
Hurtado de Mendoza, Diego, 45, 47.
Ibn Jaldun, 50.
Iglesias, Manuel, 268.
Jacomart Baço, Jaime, 68.
Jaén, Antonio, 236.
Joanes Masip, Vicente, 149, 279.
Jordán, Lucas, 99, 118.
Jordán de Urríes, José, 148.
Jove Llanos, Gaspar Melchor de, 155, 163.
Juni, Juan de, 257.
Kircher, Padre, 164.
Kopp, W., 12.
Kühnel, 47, 48.
Labraña, 215.
Lara Churriguera, Manuel, 262.
Latasa, 214.
Lalaing, Antonio de, 45.
Latorre, Rafael, 44, 48.
Lecea, Carlos, 18, 20.
Leguina, Enrique de, 213.
Leonardo, Bartolomé, 78.
Leonardo, Jusepe, 99, 100, 103, 117, 118, 120, 122, 124, 126, 128, 142.
López, Andrés (?), 122 a 124, 128, 142.
López, José, 194.
López, Vicente, 269, 283.
López Ferreiro, Antonio, 279.
López Ossorio, Juan, 258.
López Piquer, Bernardo, 283.
Losañez, José, 18.
Lozano, Isidoro, 268, 269.
Llorente, Teodoro, 277 a 280.
Madrazo, Federico de, 267.
Madrazo, Luis de, 267, 268, 269.
Madrazo, Pedro de, 8, 32, 34, 137, 145.
Madrazo, Raimundo de, 267.
Madrigal, Pablo, 280.
Maffei, Antonio, 268.
Mâle, Emile, 222, 223.
Maratta, Carlo, 180.
Marcio, Pedro, 275.
March, Esteban, 150, 151.
Marizi, Pedro de, 160, 165 a 167, 169.
Mariana, Juan de, 185, 196.
Martínez Aloy, José, 149.
Martínez Angel, Manuel, 15.
Martínez Añíbarro, Manuel, 242.
Martínez, Jusepe, 105.
Martínez Sanz, Manuel, 241.
Martorell, Francisco, 51.
Mateos Murillo, Antonio, 210.
Maura Gamazo, Gabriel, 8, 180.
Maureta, Gabriel, 267.
Mayer, August L., 86.
Mayner, Alessandro, 255.
Mayno, Juan Bautista, 243, 255.
Mendoza, Francisco, 270.
Menéndez y Pelayo, Marcelino, 163, 164.
Menéndez Pidal, Ramón, 219, 220, 228, 235, 238.
Milá Fontanals, Pablo, 65, 67, 69.
Milá Fontanals, Manuel. 67.
Miñana, José Manuel, 185.
Miranda Rendón, Manuel, 268, 269.
Miret Sans, 83.
Montañés, Benito, 268, 269.
Moraes, Christovaon de, 74.
Morales, Ambrosio, 173, 174.
Moro, Antonio, 74, 160.
Múgica, Carlos, 268, 269.
Murguía, Manuel, 273, 274.
Murray, Gilbert, 7.
Nájera, Andrés de, 259.
Nebrija, Antonio de, 241 a 243.
Nebrija, Sancho de, 242, 243.
Nicolau, Pedro, 68.
Nipho, Agustín, 177 a 179.
Núñez, Pedro, 133, 134, 141.
Oliver Estellés, Bienvenido, 96.
Oliver Hurtado, 48.
Olivieri, Domingo, 190, 194, 196, 197, 208.
Ortego, Calixto, 269.
Ossorio Bernard, Manuel, 211, 213, 267, 269, 270, 271, 283.
Owen Jones, 48.
Palomino, Acisclo Antonio de, 117, 122, 133 a 141.
Palomino, Bernabé, 171, 204, 206.
Pantoja de la Cruz, Juan, 41, 102.
Parpal Marqués, Cosme, 83, 84, 86.
Parrino, 172.
Pastor y Lluis, Federico, 94.
Patiño, Patricio, 267.
Perales, Juan B.ª, 151.

Pereda, Antonio, 17, 99, 100, 103, 117, 118, 120, 122, 124, 126 a 129, 137, 140, 142.
Pereda, Felipe, 241.
Pérez, Martín, 174.
Pérez de Guzmán, Juan, 190.
Pérez Sedano, Francisco, 253.
Perret, Pedro, 161.
Piferrer, Pablo, 282.
Pisanello, 69, 91, 113.
Plinio, 282.
Polo, Diego, 133, 141.
Pontons, Pablo, 152.
Ponz, Antonio, 29, 117, 118, 122, 155, 190, 193, 195, 197, 201, 202, 213.
Posso, Francisco, 151.
Prats y *Velasco, Francisco*, 269.
Puebla, Dióscoro, T., 267, 268.
Pulgar, Hernando de, 45.
Puga, Antonio, 152.
Puig, 86.
Puig y Cadafalch, 83.
Puiggener, 83.
Quadrado, José María de, 77, 282.
Quellyn, Erasmus, 158, 160, 162, 164, 165, 167.
Rabiella, Pablo, 79.
Requena, Vicente, 151.
Riaño, Juan Facundo, 20, 137.
Riba, Carlos, 80.
Ribalta, Francisco, 151, 152.
Ribero, Juan, 19.
Ripullés y Baranda, Andrés, 194.
Rivera, Juan de, 19.
Rosa, Mariano de la, 267, 268.
Rodríguez Castro, Francisco, 258, 259.
Rodríguez Castro, Manuel, 258, 259.
Rodríguez Fernández, Ildefonso, 258, 259.
Rodríguez, Manuel, 209 a 212.
Rodríguez de Almela, Diego, 242.
Rodríguez de Guzmán, Carlos, 267.
Rodríguez de Losada, José María, 270, 271.
Rodrigo Ximénez de Rada, 242.
Roldán, María Luisa, 155.
Rubens, Pedro Pablo, 162, 167.
Rubió Lluch, Joaquín, 51.
Rubió, Jorge, 51.
Ruiz, Agustín, 19.
Ruiz, Diego, 40.
Ruiz de la Iglesia, Francisco Ignacio, 99, 118.
Sáez, Agustín, 268.
Sáinz, Francisco, 269.
Salcedo, Angel, 15.
Salcillo, Francisco, 190, 194.
Salerno, Andrea da, 148.
Salvador, Amós, 286.
Salvador Carmona, Luis, 190, 194.
Sandoval, Prudencio de, 173, 174.
Sánchez Blanco, Pedro, 267, 268.
Sánchez Cantón, Francisco Javier, 28, 192, 193, 201, 251, 253, 287.
Sánchez Coello, Alonso, 74.
Sánchez Moguel, Antonio, 74.
Sánchez Saravia, D., 49, 50.
Sánchez Díaz del Vierzo, Leopoldo, 267.
Sanchis Sivera, José, 68.
Sanpere y Miquel, Salvador, 68.
Sariñena, Juan, 151.
Sarmiento, P. Martín, 187, 189 a 196, 197, 200, 201, 202, 204, 205, 207, 208.
Sástago, Conde de, 213 a 214.
Schotto, Andrés, 242.
Sigüenza, P. José de, 8.
Soriano Murillo, Benito, 268.
Stradanus, Joannes, 174.
Suárez Llanos, Ignacio, 267.
Sueyro, Manuel, 166 a 169.
Terol, Jaime, 280.
Ticiano Vecellio, 133, 206, 212, 271.
Tió, Vicente, 105, 99.
Tramoyeres Blasco, Luis, 63, 68, 71, 280.
Ugarte, Javier de, 187.
Urbino, Rafael de, 141.
Urzainqui, Andrés, 99, 105.
Urzainqui, Pedro, 99, 105.
Utrecht, Christovaon de, 169.
Vadillo, Alfonso, 193.
Valdepeñas, Emeterio, 269.
Valdepeñas, Eusebio, 268.
Valencia de Don Juan, Conde de, 253.
Vasconcellos, P. Antonio, 160, 165 a169.
Velázquez de Silva, Diego, 120, 128, 180.
Vilanova Pizcueta, Francisco, 150
Villafuerte, Juan de, 220 a 239, 241, 242.
Villaamil y Castro, José, 273, 274.
Viñaza, Conde de la, 83, 213.
Vives Liern, Vicente, 63.
Vives, Ramón, 269.
Westerhout, Arnoldo van, 141, 172, 174, 176, 177 a 183, 206, 208, 211, 212.

Westerhout, Baltasar van, 180.
Wurzbach, Alfredvon, 167, 168, 174, 175, 180.
Ximénez de Embun, Tomás, 104, 105.
Ximénez de Rada (véase Rodrigo).
Zarco del Valle, Manuel Remón, 194, 213, 253.
Zurita, Jerónimo de, 210.

INDICE DE MATERIAS

Páginas.

Discurso preliminar, de los orígenes religiosos y de derecho público del retrato y especialmente de las series de los retratos 5
CAPÍTULO I. Las series medievales de retratos de Reyes de Castilla: la de Segovia 17
Cap. II. Otras series de Reyes en nuestra Edad Media: la de Sevilla... 31
Cap. III. La serie de Reyes moros de Granada, en la Alhambra 43
Cap. IV. La serie escultórica, perdida, de Condes y de Reyes de Aragón, del Palacio de Barcelona 51
Cap. V. La serie de los Reyes de Aragón y Condes de Barcelona en un rollo del Museo de Tarragona 57
Cap. VI. La dudosa serie medieval de tablas de Reyes de Valencia, de la vieja Casa de la Ciudad 63
Cap. VII. La serie perdida de Reyes de Portugal, tablas del Alcázar de Madrid, probablemente encargada por Juan III y completada por Felipe IV 73
Cap. VIII. La serie perdida de Reyes de la Monarquía aragonesa, de 1586, cuadros de Felipe Ariosto, en el Palacio de la Diputación de las Cortes, en Zaragoza 77
Cap. IX. La serie de Condes y de Reyes-Condes de Barcelona del Palacio de la Diputación de las Cortes, en Barcelona, cuadros hechos en 1588 por Felipe Ariosto 83
Cap. X. La serie de Reyes y Reinas de Aragón esculpida en el patio del Colegio de San Matías y Santiago, en Tortosa 93
Cap. XI. La serie de Reyes de la Monarquía aragonesa, en el Palacio del Buen Retiro, en Madrid, que se ordenó en 1632, copias de Urzainqui, Camilio y Tió 99
Cap. XII. La serie incompleta de Reyes visigóticos del Palacio del Buen Retiro que se pintaba en 1635 117
Cap. XIII. La serie de Reyes sedentes de la Monarquía astur-leonesa-castellana del salón largo del Alcázar de Madrid, encargados por 1640 129
Cap. XIV. La serie de los Duques de Milán, lienzos del Palacio del Buen Retiro 143
Cap. XV. La serie de Reyes de Valencia, en el Palacio de la Diputación de las Cortes, de aquella ciudad 140

Páginas.

Cap. XVI. La serie de Reyes de Castilla, desde Enrique II, pintada por Burgos Mantilla para la Cartuja del Paular, en 1671 155
Cap. XVII. Las series grabadas de Reyes de Portugal: del libro de Caramuel de Lobkówitz de 1639, y de otros anteriores..... 157
Cap. XVIII. La serie cronológica de Reyes de España, hasta Carlos II, grabada en Roma por Blondeau, sobre dibujos de Ciro Ferri, en 1685. 171
Cap. XIX. La serie de Reyes de España hasta Carlos II (y Felipe V), grabada por Arnoldo van Westerhout en 1684 177
Cap. XX. La serie de Reyes de España grabada en la edición holandesa de la Historia del padre Mariana de 1729 185
Cap. XXI, fracasado. La serie de Reyes de España, grabados, de las orlas y adornos del mapa general de España de Nicolás Dujer, geógrafo de Felipe V. 187
Cap. XXII. La serie escultórica colosal de Reyes de España, del Palacio Nuevo de Madrid, labrada por 1750 189
Cap. XXIII. La serie iconológica de Reyes de España hasta Carlos III, grabada por Palomino y otros, de 1759 a 1774..... 205
Cap. XXIV. Las series de Reyes visigodos de Asturias, León y Castilla, y de Aragón, grabadas por el académico D. Manuel Rodríguez, publicadas de 1782 a 1797 209
Cap. XXV. La serie de Reyes de Aragón hecha copiar a José Dordal por encargo del Conde de Sástago..... 213
Cap. XXVI. La serie de los Reyes de Aragón, cuadros perdidos del gremio de cordeleros de Zaragoza. 215

Unos capítulos fuera de su lugar propio en el libro.

Cap. XXVII casi último, que debiera ser casi primero. La serie de retratos, dibujos a la pluma, hechos por 1460 en un códice de la Genealogía de D. Alonso de Cartagena, de la Biblioteca del Real Palacio 219
Cap. XXVIII y penúltimo, que debiera ser de los segundos. La serie de retratos del códice latino de la Genealogía de D. Alfonso de Cartagena, escrito e iluminado para la Emperatriz Doña Isabel de Portugal, por 1535 241
Cap. XXIX y último, que debiera ser de los segundos. La serie de los Reyes de Castilla, bustos decorativos del patio de Dueñas en Medina del Campo, esculpidos por 1550 257
Cap. XXX y definitivamente último. Los bustos de Reyes de Castilla de la Plaza Mayor de Salamanca, labrados por 1730.....

Apéndice I. Miscelánea de algunas series del siglo XIX
A. Galería de Reyes de España, encargada por el Estado español por 1852, en la época romántica..... 267
B. Serie de Reyes de Aragón del casino de Zaragoza, pintada en 1851-53, por D. Manuel Aguirre..... 269
C. Serie de Reyes de Navarra, del Palacio de la Diputación foral, en Pamplona, por 1861..... 270

Páginas.

D. La serie de Reyes de España (Castilla) pintada por Rodríguez de Losada para el Marqués de Bonanza 270
Apéndice II, que pudo ser capítulo I. Los Reyes de León del Tumbo A de la catedral de Santiago 272
Apéndice III. La serie de Reyes de Navarra, pinturas murales del Palacio de Cocentaina (Alicante) 276
Apéndice IV. La serie de retratos de Reyes de España en el Generalife. 281
Apéndice V. Serie de Reyes de Mallorca en el Ayuntamiento de Palma. 282
Apéndice VI. Series de retratos de confesores de Reyes y de amas de Infantes 283

Nota, acerca de las ilustraciones 284
Nota de mera curiosidad, acerca de la bajada de las estatuas, corona del Palacio Nuevo de Madrid 285
Nota de un capítulo que falta en el libro. El extracto de la Genealogía de Cartagena, en El Escorial, códice con retratos grabados sobrepuestos. 287

Indice alfabético de los *artistas* y de los escritores y colaboradores citados en el libro 289
Indice de materias 295
Colofón 298

Este libro de «Las Viejas Series Icónicas de
los Reyes de España», editado por la
«Junta de Iconografía Nacional»,
se acabó de imprimir en las
oficinas tipográficas de
Blass y C.ª el día
2 de Mayo
de 1917

DEL AUTOR

Del Convencionalismo en las Artes y en las Letras.—Madrid, Tello, 1902.
Desarrollo de la Pintura española en el siglo XVI.—Las pinturas de Goya y su clasificación cronológica.—Madrid, Tello, 1902.
La Escultura antigua y moderna.—Barcelona, Manuales de Gili, 1903.
Album cromolitográfico de la decoración de las salas regias del Alcázar de Segovia.—Madrid, Oficial, 1905.
El Monasterio de Guadalupe y los cuadros de Zurbarán.—Madrid, Blass y C.ª, 1905.
Las Tapicerías de la Corona de España. Primera parte.—Madrid, Sociedad Española de Excursiones, 1906.
La Pintura de la Escuela flamenca del siglo XV en Castilla la Vieja.—Valladolid, 1906.
Las Bellas Artes, nueva entre las Disciplinas universitarias.—Madrid, Universidad Central, 1909.
Villacis: Una incógnita de nuestra historia artística.—Madrid, Sociedad Española de Excursiones, 1911.
Catálogo de las tablas de primitivos españoles de la colección Iturbe.—Madrid, Blass y C.ª, 1911.
Velázquez y el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.—Madrid, Sociedad Española de Excursiones, 1911.
Gaspar Becerra, escultor, pintor y arquitecto de retablos.—Madrid, Sociedad Española de Excursiones (publicación no ultimada).
De la suprema intimidad, singularidad estética de la música pura (discurso académico).—Madrid, Real Academia de San Fernando, 1913.
Un Museo de Primitivos: las tablas de las iglesias de Játiva.—Madrid, Ratés Martín, 1912.
La Inmaculada y el Arte español.—Madrid, Sociedad Española de Excursiones, 19...
Jacomart y el Arte hispano-flamenco cuatrocentista.—Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1913-1914.
Monasterio de Guadalupe: El Arte en España.—Barcelona, Thomas, 1915.
Datos documentales para la historia del Arte español.—Van publicados tres tomos.—Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914-1916.
Un gran pintor valisoletano: Antonio de Pereda.—Valladolid, Sociedad Castellana de Excursiones, 1916.
En las Descalzas Reales: Estudios históricos, iconográficos y artísticos (publicación no ultimada).—Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1915.

ELIAS TORMO

Las Viejas Series Icónicas de los Reyes de España

1917

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01421 1433